



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Die Wirkung von Musik im Film am Beispiel von  
Stanley Kubrick“

Verfasserin

Tamara Jäger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Doz. Dr. Clemens Stepina

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. Einleitung</b>	3
<b>2. Theorien und Methoden</b>	6
2.1 Methodenansatz	6
2.2 Filmmusikgeschichte	7
2.3 Filmmusik – Musik im Film	11
2.3.1 Was ist Filmmusik?	11
2.3.2 Kategorien in der Tonkulisse eines Filmes	12
2.3.3 Filmmusiktechniken	13
2.3.3.1 Deskriptive Technik	13
2.3.3.2 Mood Music- Mood Technik	14
2.3.3.3 Leitmotiv	14
2.3.3.4 Baukastentechnik	16
2.4 Funktionen von Filmmusik	17
2.4.1 Informierende Funktion	19
2.4.2 Interpretierende Funktion	20
2.4.3 Semantische Veränderung	22
2.5 Wirkung von Filmmusik	24
<b>3. Stanley Kubrick</b>	37
3.1 Biografie	37
3.2 Filmografie	40
<b>4. Stanley Kubrick und seine Filme</b>	49
4.1 Analyse	49
4.1.1 Spartacus	49
4.1.2 A Clockwork Orange	63
4.1.3 The Shining	76
4.1.4 Zusammenfassung und Unterschiede der drei Filme	88
<b>5. Resümee</b>	93
<b>6. Bibliographie</b>	97
<b>7. Komponisten und Musikstücke</b>	101

# 1. EINLEITUNG

Seit Beginn der Filmgeschichte und dadurch auch der Filmmusikgeschichte gab es Bestrebungen die Begleitmusik zum Film näher zu betrachten. Schon in der Stummfilmzeit gab es verschiedene Leitfäden für Filmkomponisten, um es ihnen zu erleichtern Begleitmusik zu komponieren. Diese Techniken zur Komposition sind teilweise bis heute erhalten geblieben.

Durch die technischen Erneuerungen und die Kreativität der Filmschaffenden konnten bis heute scheinbar unbegrenzte Einsatzmöglichkeiten gefunden werden, doch wiederholen sich die Muster immer wieder.

Bei genauerer Betrachtung können einige sich immer wiederholende Funktionen, die Filmmusik erfüllen soll, gefunden werden. Die Art der Musik ist dabei zwar meist unterschiedlich, doch bleiben die Aufgaben der Musik meist dieselben.

Einen allgemein gültigen Beschreibungsansatz für Filmmusik, deren Funktionen und Wirkungen gibt es in der Literatur nicht. Die meisten Theorien decken nicht alle Aspekte der Filmmusikanalyse ab.

In dieser Arbeit soll versucht werden, mehrere theoretische Ansätze zu verbinden, um dadurch ein möglich komplettes Modell zu finden, Filme durch die Ermittlung der Filmmusikfunktionen zu strukturieren und daraus resultierenden Wirkungen der einzelnen Musikstücke zu finden. Dabei soll besonders auf die Gattung der Musik, deren Instrumentierung, Tonlage und Harmonie geachtet werden.

Stanley Kubrick arbeitete knapp sechzig Jahre als Filmschaffender. Das Wort Filmschaffender bedeutet, dass Kubrick im Laufe der Jahre sich zu einem „Total Film Maker“ entwickelt hat. Dabei ist anzumerken, dass er in allen Bereichen der Erschaffung einer seiner Filme ein Mitspracherecht besaß. Meist erarbeitete er in mühsamer Arbeit mit verschiedenen Autoren das Drehbuch, führte Regie, bestimmte sämtliche kreativen Prozesse und fungierte auch als Produzent.

Jack Nicholson sagte nach den Dreharbeiten zu „The Shining“ über Kubrick:

*„Stanley versteht sich besonders gut auf Ton – aber das tun eine Menge anderer Regisseure auch. Stanley hingegen ist auch gut, wenn es darum geht einen neuen Galgen fürs Mikrofon zu entwerfen. Und er ist gut, was die Farbe des Mikros angeht; und er ist gut, was den Händler angeht, von dem er das Mikro gekauft hat; und er ist gut, was die Tochter des Händlers angeht, die eine Zahnkorrektur braucht.“<sup>1</sup>*

Kubrick hat auf alle Bereiche des Filmes Einfluss gehabt und dabei immer versucht das best Mögliche heraus zu holen. Auch die Auswahl der Musik hat immer eine wichtige Rolle bei Kubrick gespielt.

Durch die Kombination der beiden oben genannten Themengebiete Filmmusik und Kubrick ergibt sich die Frage:

In welcher Weise setzt Kubrick die Musik in seinen Filmen ein und sind dabei bestimmte musikalische Muster zu erkennen, die zu dem gewünschten psychologischen Resultat beim Publikum führen?

Die Verbindung der theoretischen Modelle zu einem ganzen Modell, dient hier zur Beantwortung der oben genannten Frage. Dabei ist anzumerken, dass dieses Modell kein allgemein gültiger Beschreibungsansatz ist, da es lediglich zur Lösung der Frage hergenommen werden kann.

Ein kurzer Abriss der Filmmusikgeschichte soll die Veränderungen, technischer oder gesellschaftlicher Natur, darlegen. Dabei soll gezeigt werden, wie sich der Einsatz der Musik während der Zeit verwandelt hat.

Im theoretischen Teil der Arbeit soll zuerst geklärt werden, woraus Filmmusik überhaupt besteht. Dabei geht es um eine klare Definition der Filmmusik und aus welchen Teilen diese sich zusammensetzt.

Danach werden mehrere Ansätze zur Filmmusikanalyse beschrieben, die in der Folge auf die Beispielfilme angewendet werden sollen.

---

<sup>1</sup> Seeßlen/Jung S. 27

Durch die Biografie und Filmografie von Kubrick soll ein kurzer Überblick von seinem Schaffen gezeigt werden, das sich durch die Vielfältigkeit der Themen auszeichnet. Die Biografie ist stark durch das Filmschaffen geprägt.

Am Beispiel der Filme „Spartacus“ „A Clockwork Orange“ und „The Shining“ soll herausgefunden werden, welche Funktionen die Musikstücke im Film bekleiden, welche Techniken Kubrick eingesetzt hat und wie sich die Musik auf den Handlungsstrang auswirkt. Im Anschluss daran werden die Unterschiede der Musiklandschaften der einzelnen Filme erläutert.

## **2. THEORIEN UND METHODEN**

### **2.1 METHODENANSATZ**

Durch die Recherche der Literatur für die Diplomarbeit haben sich einzelne Theorien als besonders sinnvoll ergeben. In der Forschung über Filmmusik gibt es in der Filmwissenschaft kaum empirisch belegte Theorien.

Der theoretische Teil bezieht sich auf verschiedene psychologische, wie auch filmhistorische Ansätze, die aus verschiedenen Werken zusammengestellt wurden, um einen möglichen Beschreibungsansatz für die Funktionen und Wirkungsmöglichkeiten der Musik im Film zu finden.

Die Analysen der Filme beschränken sich hauptsächlich auf die Musik in den jeweiligen Filmen. Durch die Ausarbeitung der verschiedenen Funktionen der Musik im Film und die spezifischen Wirkungen einzelner Musikstücke ergeben sich die Wirkungen der Musik auf den Zuschauer. Durch die Analyse wird versucht, den einzelnen Musikstücken und musikalischen Teilen in den Filmen eine Struktur zu geben. Jedes Musikstück hat eine bestimmte Funktion, die der Zuschauer meist nur unterbewusst wahrnimmt. Eine bestimmte Wirkung wird meist durch klassische Parameter erzielt, die in den nachfolgenden Teilen der Arbeit näher beschrieben werden sollen.

## 2.2 FILMMUSIKGESCHICHTE

An dieser Stelle soll ein kurzer Ablauf der Geschichte des Films wiedergegeben werden und wie sich die Verwendung der Musik im Laufe der Zeit verändert hat. Die erste öffentliche Aufführung eines Filmes war im Grand Cafe in Paris. Die Brüder Lumiere zeigten am 28. 12. 1895 im „Salon Indien“ ihren Film mit Begleitung eines Pianisten<sup>2</sup>.

Es gab auch kurze Zeit später nach der Gründerzeit keine Filmvorführung, in der keine Musik gespielt wurde. Filmmusik im heutigen Sinn gab es damals freilich noch nicht, da die technischen Grundlagen fehlten. Die Musik, die zu Beginn gespielt wurde, hatte mit der „Handlung“ keine Verbindung. Es wurden die üblichen Varietéstücke bis zu klassischen Werken gespielt.

Der frühe Film wurde für das bürgerliche Publikum als bald langweilig, da immer wieder die gleichen Szenen, wie Sport oder Militärübungen, gezeigt wurden. So wanderten die Filme in die Vorstädte. 1901 konnte so auch ein weniger privilegiertes Publikum eine Filmvorführung genießen.

1905 wurde das erste Nickelodeon in Pittsburgh eröffnet. Das Nickelodeon war ein Filmschuppen, in dem die Zuschauer für den Eintrittspreis von einem Nickel eine Filmvorführung besuchen konnten. Bereits drei Jahre später gab es in Amerika um die 8000 Nickelodeons<sup>3</sup>.

1903 entwickelte sich in Amerika das Filmverleihsystem. So mussten sich die einzelnen Produzenten keine Sorgen mehr um den Absatz ihrer Filme machen und konnten sich auf die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten konzentrieren und mehr experimentieren<sup>4</sup>.

Schon 1908 wurde über die Begleitpraxis bei einem Film diskutiert und das „Edison“- Werbemagazin versuchte Ratschläge an Musiker zu geben.<sup>5</sup>

1914 wurden an Musiker schon bestimmte Anforderungen gestellt. Sie sollten passen zum Film und zur Filmhandlung die Musik einsetzen. Kinos bekamen

---

<sup>2</sup> Kreuzer S. 19

<sup>3</sup> Kreuzer S. 22

<sup>4</sup> Kreuzer S. 23

<sup>5</sup> Kreuzer S. 29

Musiklisten und Musiksammelbände, aus denen Musiker themenbezogene Stücke für den Film entnehmen konnten.<sup>6</sup>

Der Komponist Rapee<sup>7</sup> schrieb 1925 einen Filmmusikleitfaden, in dem er jedes erdenkliche Szenario, dass während einer Filmvorführung passieren konnte, beschrieb.

Ende der 20er Jahre gewann das Radio immer mehr an Popularität. Durch die Zusammenarbeit von Film- und Radioindustrie eröffneten sich völlig neue technische Möglichkeiten. So war der Tonfilm geboren<sup>8</sup>.

Zu Beginn gab es natürlich einige Probleme in der Tonaufzeichnung und dadurch Probleme mit der Qualität. So konnten zum Beispiel Geigen wegen ihrer Schwingungen nur verzerrt wiedergegeben werden. Viele Gegner des Tonfilms nahmen das gerne zur Kenntnis und argumentierten so gegen diese Art von Film. Doch wurden die Mikrofone immer weiterentwickelt, dass bald die gesamte Musik mit verzerrungsfreien Mikrofonen aufgenommen werden konnte. Die Komponisten konnten sich ab da völlig frei in ihrer musikalischen Aufgabe entfalten ohne auf die alten Regeln zu achten.

Durch die technischen Verbesserungen gewann der Dialog immer mehr an Bedeutung und ehemals übertrieben Gesten, die im Stummfilm üblich waren, wurden nach und nach weggelassen. Auch die Filmmusik veränderte sich. Regisseure wollten mehr und mehr, dass die Musik in ihren Filmen emotionaler wurde. Sie sollte die Stimmung des Filmes und der Protagonisten wiedergeben. Durch Alfred Newman wurde der Begriff der „mood technique“<sup>9</sup> geprägt, die heute ebenfalls noch Verwendung findet.

Die meiste Musik ab den 40er Jahren in Hollywood war eine sehr leitmotivische. Viele Komponisten arbeiteten nach diesem Prinzip. Es entstand aber auch noch eine andere Art von Musikeinsatz, der heute kaum noch zu finden ist. Die monothematische Filmmusik bedient sich einem einzelnen Musikstück, das in mehreren Versionen immer wieder im Film auftritt. Das Musikstück wird im Main Title vorgestellt und zieht sich wie ein roter Faden durch den Film.

Ab den 50er Jahren veränderte sich die Filmwirtschaft. Nach einem Gerichtsurteil durften keine Lizenzgebühren für Filmmusik von Kinobetreibern

---

<sup>6</sup> Kreuzer S. 30

<sup>7</sup> Kreuzer S. 30

<sup>8</sup> Kreuzer S. 46

<sup>9</sup> Kreuzer S. 73



eingehoben werden, was die wirtschaftliche Lage der Filmmusikkomponisten erheblich erschwerte. Zudem begann sich das in den 30er Jahren entwickelte Fernsehen auszubreiten.

Der Auslandsverleih der Hollywoodfilme ging nach dem Krieg stark zurück, da die europäischen Länder selbst wieder Filme produzierten. Es entstanden vor allem eigene Genres wie der Autorenfilm, die einen Gegensatz zu den amerikanischen Filmen formen sollten. So veränderte sich auch die Filmmusik. Sie sollte nicht mehr mit Klischees und Altbekanntem behaftet sein.

Die großen Produktionsfirmen versuchten durch technische Neuerungen dennoch an der ersten Stelle zu bleiben. Das Stereo- Sound System wurde von der Firma Dolby Systems entwickelt. Auch die 3-D Technik wurde in vielen Kinos erprobt, doch verloren die Zuschauer recht schnell das Interesse an den neuartigen Filmen<sup>10</sup>. Heute erlebt diese Technik einen neuen Boom.

In der Mitte des letzten Jahrhunderts versuchten die Filmemacher zusammen mit den Komponisten neue Klänge in den Film und zum Publikum zu bringen. Alte Klischees bekamen zusätzlich neue Bedeutungen, wie beispielsweise Geigenklänge. Durch schrille schnelle Töne verändert sich die musikalische Sprache. Dieses Beispiel ist geprägt von Alfred Hitchcocks Film „Psycho“<sup>11</sup>.

In den 60er Jahren vermischen sich Popsongs, Jazz und dramaturgische Filmmusik zu einer Mischform. Die verschiedenen Filmmusiktechniken, die im Laufe der Zeit entstanden sind, wurden von den Komponisten herangezogen und jeweils zum Film passendem Genre adaptiert und ergänzt.

In den 70er und 80er Jahren wurden immer mehr elektronische Klänge in die Filmmusik eingebunden. In vielen Science- Fiction- Filmen hörten der Zuschauer ausschließlich Synthesizermusik. In den 80er Jahren führte die Entwicklung des Samplings zu einer neuen Klanglichkeit. Es war möglich natürliche Töne digital zu speichern, diese zu verändern und danach erneut wiederzugeben. Dies führte zu einer neuen Art von Filmmusik<sup>12</sup>.

*„Die Sample- Technologie führte zu einer fortlaufenden Verquickung von Originalton und Musik, denn durch Einbindung suggestiver, abstrakter und*

---

<sup>10</sup> Kreuzer S. 85

<sup>11</sup> Kreuzer S. 99

<sup>12</sup> Kreuzer S. 106

*bisweilen nie zuvor gehörter Geräusche in die Musik ist mitunter schwierig perzeptiv zwischen Originalton und Musik zu unterscheiden.“<sup>13</sup>*

Heute schöpfen Filmmusikkomponisten aus einem großen Pool an Gestaltungsmöglichkeiten, um ihre Ideen umzusetzen. Die verschiedenen Zweige der Filmmusik decken wohl sämtliche Sparten ab, lassen aber noch immer Platz für Neues.

---

<sup>13</sup> Kreuzer S 108

## 2.3 FILMMUSIK – MUSIK IM FILM

### 2.3.1 WAS IST FILMMUSIK?

Filmmusik ist jene Musik, die in einem Film Verwendung findet. Sie ist daher eine zweckgebundene Musik, die entweder extra für ein bestimmtes filmisches Werk komponiert wurde, oder ein schon vorhandenes Musikstück, dass für einen Film adaptiert wird.

Die Tonkulisse in einem Film besteht nicht nur aus Musik, sie bildet eine Einheit mit Geräuschen und Realtönen (z. B. Sprache), woraus sich eine Art Konkurrenz der einzelnen Komponenten ergibt.

Die Filmmusik als solche definiert sich über den Zusammenhang zwischen Bild und Ton. Die Wahrnehmung von audiovisuellen Medien, unter deren Kategorie auch der Film fällt, muss erst vom Zuschauer erlernt werden und hängt laut Maas<sup>14</sup> von soziokulturellen Einflüssen ab. Durch das Filmschauen seit dem Kindesalter sind die meisten Menschen im Umgang mit Filmen und deren Deutung geübt. Der Rezipient eines Filmes sollte daher bestimmte Wissensbestände in seinem Gedächtnis gespeichert haben wie narratives Wissen, Allgemeinwissen und Wissen über filmische Darstellungsformen der Musik.<sup>15</sup>

Eine Aufgabe der Filmmusik ist, dass sie den Film gliedert, ihn strukturiert. Helga de la Motte- Haber sagt dazu:

*„ [...] die Musik trennt- wie Kommata oder Punkte in Sätzen- filmische Einheiten, und sie überbrückt dennoch, indem sie die Wahrnehmung erleichtert.“*<sup>16</sup>

Sobald ein Musikstück im Zusammenhang mit einem Film wahrgenommen wird, ändert sich die Funktion der Musik gegenüber einer, die autonom ist. Die geschlossene Form und die Kontinuität der Entwicklung der Musik gehen verloren, das Verhältnis zur Zeit verändert sich und die Mehrdeutigkeit ihres

---

<sup>14</sup> Maas, (1993)

<sup>15</sup> Bullerjahn S212

<sup>16</sup> Motte Haber S196

Ausdruckes wird eingebüßt. Die Musik ist nach der Verbindung mit dem Film nicht mehr wichtigster Gegenstand der Aufmerksamkeit.

### 2.3.2 KATEGORIEN IN DER TONKULISSE EINES FILMES

Eine Geräuschkulisse in einem Film kann in unterschiedliche Kategorien eingeteilt werden. Zofia Lissa nennt die Gesamtheit der Audioreize „auditive Schicht“<sup>17</sup>. Diese beinhaltet die Filmmusik, Sprache, Geräusche und auch Stille. Als grobe Gliederung der akustischen Reize beim Film kann die Aufteilung in On- Ton und Off- Ton helfen.

Beim On-Ton, auch Bildton, ist die Geräuschquelle sichtbar auf der Leinwand, sei es durch eine sprechende Person, oder ein Radio, das Musik spielt. Die Musik wird hier Teil der Handlung und der Zuschauer weiß, dass auch die Personen im Film die Töne hören können.

Der Off- Ton kann auch als Fremdtone bezeichnet werden und beinhaltet all jene Töne, die nicht aus der filmischen Wirklichkeit stammen. Der Ursprungsort der akustischen Signale ist unsichtbar. Der Zuschauer nimmt hier an, dass die Protagonisten den Ton aus dem Off nicht hören können. So kann man die auditive Schicht leichter einteilen:

- On-Ton

Sprache als direkte Rede

Original- Geräusche (auch wenn sie erst in der Postproduktion hinzugefügt werden)

Musik im Bild

- Off- Ton

Musik als Begleitmusik

Geräusch ohne visuellen Rückhalt

Sprache als Kommentar

---

<sup>17</sup> Lissa Zofia S. 56 ff

### 2.3.3 FILMMUSIKTECHNIKEN

Die Entwicklung der Filmmusik von beliebig zusammen gewürfelter Musik mit einer Filmszene zum kontextgebundenen Musikstück erfolgte während der Weiterentwicklung der filmischen Technik. Nach Bullerjahn formten sich im Laufe der Zeit vier verschiedene Techniken, mit welchen sich die filmischen Notwendigkeiten, wie zum Beispiel knapper Zeitraum für die Komposition, am besten umsetzen ließen.

#### 2.3.3.1 Deskriptive Technik

Die deskriptive Technik wird schon seit der Stummfilmzeit verwendet. Durch verschiedene Geräusche, Stilisierung jener und die Unterstreichung von Bewegungen wird die Ergänzung des Bildes angestrebt.

Erst mit dem Tonfilm aber, konnte Präzision in die Synchronität gebracht werden. Das so genannte „Mickey Mousing“ ist die exakte Synchronisation von Bild und Ton. Der Name geht auf Walt Disney zurück, der bei seinem ersten Tonzeichentrickfilm eben diese Technik ein.<sup>18</sup>

Bei der deskriptiven Technik geht es um die Verdeutlichung und Hervorhebung von bestimmten Wörtern und Bildern, um deren Sinn minutiös darzustellen.

In der Praxis werden rhythmische Geräusche klangnachahmend ersetzt, sowie Schläge oder Kampfgeräusche durch kurze musikalische Akzente hervorgehoben. Bestimmte Musikstücke, Instrumente oder die Klangfarbe beziehen sich auf die Klischees, in den Köpfen der Zuschauer. Spezifische Instrumente und Melodien geben Aufschluss über Zeit, Schauplatz oder Milieu, Als Beispiel das Akkordeon. Es symbolisiert Paris, den Hafen, eine Schifffahrt oder Volksmusik. Der Film „Amelie“ spielt in Paris, fast der gesamte Soundtrack besteht aus Akkordeonmusik.

Durch die Einsetzung der einzelnen Klischees entsteht ein musikalisches Zitat.<sup>19</sup>

Die deskriptive Technik war aber immer Kritik ausgesetzt. Claudia Bullerjahn dazu:“

---

<sup>18</sup> Bullerjahn S78

<sup>19</sup> Bullerjahn S 82

„Insbesondere die tautologische Kopplung von Bild und Musik wurde häufig als unkünstlerisch angesehen[...]“.<sup>20</sup>

#### 2.3.3.2 Mood Music- Mood Technik

Die Mood-Technik lehnt sich stark an die Musiktechniken der Stummfilmzeit an. Die Filmszenen werden mit musikalischen Stimmungsbildern unterlegt, die aber mehr oder weniger thematisch unabhängig sind.

Im Gegensatz zur deskriptiven Technik geht es bei der Mood- Technik um die innere Befindlichkeit des Protagonisten. Es wird versucht unterschwellig einen Gefühlsausdruck zu vermitteln, ohne dabei mit dem Finger, eben mit einem musikalischen Akzent, darauf zu deuten.

Die Mood Music kann in zwei Unterarten aufgeteilt werden.<sup>21</sup> Die expressive Filmmusik versucht die Stimmung des Protagonisten wiederzugeben, also zeigen, wie sich der Protagonist selbst fühlt und nicht, wie das Publikum meint, dass er sich fühlen soll. Im Gegensatz dazu steht die sensorische Filmmusik. Nach Bullerjahn zielt diese Unterart direkt auf die intensive psychologische Wirkung beim Zuschauer ab.

Der Filmmusikkomponist Marlin Skiles stellte eine Tabelle zusammen, in der er den verschiedenen Instrumenten, abhängig vom Register, Gefühlsqualitäten zuordnet.

#### 2.3.3.3 Leitmotiv

Das Leitmotiv stammt ursprünglich aus dem Musikdrama. Ein Thema oder ein Motiv wird mit einer Person oder einer Situation verbunden. In der Regel wird das Thema/Motiv mehrmals eingesetzt. Ein Urvater dieser Technik ist Richard Wagner, der sie in seinen Opern einsetzt. Nach Pahlen bedient sich Wagner seiner Leitmotive um dem Hörer ein Element seines Dramas in Erinnerung zu rufen.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Bullerjahn S 83

<sup>21</sup> Bullerjahn S 87

<sup>22</sup> Pahlen S 93

In der Filmmusik wird die Leitmusiktechnik zwar schon beim Stummfilm eingesetzt, aber erst mit der Entwicklung des Tonfilms und die damit zusammenhängende Synchronisation von Ton und Bild konnte diese Technik aus dem Vollen schöpfen.

Es gibt einige Kritiker der Leitmotivtechnik. Adorno und Eisler verurteilen die Technik scharf. Sie sei einfallslos und ein Filmkomponist, der sich jener Technik bedient, befreit sich vom Zwang des Erfindens.<sup>23</sup>

Durch die Leitmotivtechnik lassen sich Filmkompositionen gut strukturieren. Bullerjahn meint dazu folgendes:

*„Die Leitmotivtechnik sorgt für eine spürbare Einheitlichkeit bzw. Geschlossenheit der Filmmusik.[...] Nur bei der an Leitmotivegebundene Kompositionsstrategie ist es möglich, jenseits der momentanen <vertikalen> Beziehungen zwischen Musik und Bild auch Querverweise parallel zur Zeitachse aufzubauen.“*<sup>24</sup>

Leitmotive können auch als musikalische Zitate gesehen werden. Während des Filmverlaufs können die Assoziationen zu einem Leitmotiv erlernt und ausgebaut werden. Ein Leitmotiv kann auch unabhängig von dem visuellen Anhaltspunkt eingesetzt werden. So hat der Zuschauer schon vor dem Protagonisten eine Ahnung von den zukünftigen Ereignissen.

In den meisten Filmen wird nicht ausschließlich die Leitmotivtechnik eingesetzt. Es hat sich durchgesetzt, dass nur wenige, dafür sehr prägnante Leitmotive Verwendung finden, so dass sich der Zuschauer sofort auf die Leitmotive einstellen kann. Oft wird auch nur ein einzelnes Leitthema im Vorspann dem Zuschauer näher gebracht und dieses wiederholt sich dann im Film mehrmals. Als Beispiel hierzu können die neueren „James Bond Filme“ gesehen werden. Wenn der Agent auf der Bildfläche erscheint und etwas Heldenhaftes tut, ertönt immer wieder die gleiche Melodie, die auch in verschiedenen Filmen immer gleich ist.

---

<sup>23</sup> Adorno, Eisler S 20ff

<sup>24</sup> Bullerjahn S. 92

#### 2.3.3.4 Baukastentechnik

Diese Technik hat Parallelen zur Technik des Filmschnitts. Wie sich die Komposition der Filmmusik zusammensetzt, erklärt Claudia Bullerjahn wie folgt:

*„Bei diesem Verfahren werden kleinste Bausteine, zumeist vollständig harmonisierte Einzeltakt- Zellen oder eintaktige rhythmische oder melodische Motiv- Zellen, mittels Repetition zu zumeist Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt oder auch kombiniert. Diese Muster wiederum montiert man baukastenartig zur ganzen Komposition zusammen.“<sup>25</sup>*

Auffallend ist, dass die Musik zum Bild keine Beziehung hat. Es gibt weder eine rhythmische musikalische Synchronität zum Bild, noch wird die Stimmung musikalisch dargestellt. Meist ist jedoch der Gesamtaufbau des Filmes und der Komposition ähnlich, wie auch die Grundthemen ähnlich sind. Die Komposition bleibt autonom und wird häufig als eigenständige Konzertmusik verstanden.

---

<sup>25</sup> Bullerjahn S 93



## 2.4 FUNKTIONEN VON FILMMUSIK

Die Musik im Film übernimmt meistens mehrere Funktionen und so verschwimmen die genauen Grenzen der verschiedenen Filmmusiktechniken. In der Regel bedienen sich die Filmemacher an den Techniken und picken sich jene Funktionen, die sie „benötigen“, heraus und lassen andere weg. Es kann also meistens nicht bestimmt werden, welche genaue Art von Filmmusiktechnik eingesetzt wurde.

Zur Analyse der Musik in Kubricks Filmen ist es notwendig, die einzelnen Funktionen aufzusplittern, um diese dann den einzelnen Teilen und Musikstücken zuordnen zu können.

Die Funktionen können nach Gerrit Bodde in drei Arten aufgeteilt werden. Im Allgemeinen kann Filmmusik eine informierende und/oder eine interpretierende Funktion haben. Auch hier gibt es Unterkategorien, die wiederum verschiedene Arten der jeweiligen Funktion beschreiben. Als dritte Art bezeichnet Bodde die semantische Veränderung. Diese ist abhängig vom Grundwissen des Zuschauers und natürlich von der Prägnanz der Veränderung. So ergeben sich die informierende Funktion, die interpretierende Funktion und die semantische Veränderung. Gerrit Bodde hat die Funktionen und deren Unterarten in einer Tafel zusammengefasst.

- **INFORMIERENDE FUNKTION**
  - **Tektonische Funktion**
    - Main Titel
    - End Titel
  - **Addierende Funktion**
    - Akzentuierung von Szenehöhepunkten — Setzen von Ausrufezeichen
  - **Verdoppelnde Funktion**
    - Inzidenzmusik
  - **Abgrenzende Funktion**
    - Trennung von Real- und Traumhandlung — Ausblenden von Realität
    - Verklammerung von Szenenfolgen
    - Verklammerung zeitlich geraffter Vorgänge
- **INTERPRETIERENDE FUNKTION**
  - **Stimulierende Funktion**
    - Physiologische Konditionierung — Kollektivierung von Rezeptionen
  - **Deskriptive Funktion**
    - Historische, geographische und gesellschaftliche Deskription
    - Erzeugung von Raumgefühl
  - **Kontrapunktierende Funktion**
    - Kommentierende Funktion
    - Karikierende / parodierende Funktion
  - **Expressive Funktion**
    - Mood-Music
    - Dimensionierung von Personen
  - **substituierende Funktion**
    - Leitmotivik
- **SEMANTISCHE VERÄNDERUNG**
  - **Semantische Ergänzung**
  - **Semantische Verschiebung**

Tafel nach Gerrit Bodde<sup>26</sup>

In welchem Maße eine Filmmusik informiert oder interpretiert hängt vom Kontext zum gezeigten Bild ab. Bodde hat die einzelnen Funktionsebenen in einem zweidimensionalen Koordinatensystem zusammengefasst, welches zeigt

---

<sup>26</sup> Bodde S 19

in welchem Ausmaß eine Musikfunktion informiert oder interpretiert. Dabei zeigt sich, dass die verdoppelnde Funktion, zum Beispiel Inzidenzmusik, den größten Anteil an Informationsübergabe hat. Die substituierende Funktion hält den höchsten Grad an Information und Interpretation. Die kontrapunktierende Funktion hat den kleinsten Anteil an Information, dabei aber die größtmögliche Interpretationsmöglichkeit<sup>27</sup>.

#### *2.4.1 Informierende Funktion*

- Die tektonische Funktion setzt sich aus Main Title und End Title zusammen. Bei diesen zwei speziellen Fällen konzentriert sich der Zuschauer nur auf die Musik, da meist außer eingeblendete Namen und der Name des Filmes kaum etwas zu sehen ist. Diese Musik bleibt dem Publikum im Gedächtnis und repräsentiert den Film. Der Main Title soll die Aufmerksamkeit auf die Leinwand lenken. Oft werden Themen des Filmes vorweggenommen, um die Grundstimmung des Filmes zu zeigen. Der End Title wird gespielt, wenn der Abspann läuft und hat oft keinen Zusammenhang mit dem Film. Viele Filme nehmen ein Musikstück von einem bekannten Star, um dem Film mehr Publicity zu geben. So kann auch der Soundtrackverkauf angekurbelt werden<sup>28</sup>.

- Bei der addierenden Funktion bringt die Musik die zusätzliche Information, so dass die Musik die Bilder verstärkt.

Beispielsweise kann ein musikalisches Ausrufezeichen oder ein musikalischer Akzent eine bestimmte Handlung, wie Schläge oder Schritte, hervorheben. Auch Szenenhöhepunkte können so akzentuiert werden, dass der Zuschauer, falls er es noch nicht weiß, genau erkennt, dass es sich um einen Szenenhöhepunkt handelt.<sup>29</sup>

- Die verdoppelnde Funktion zeigt sich bei der Musikuntermalung, die den Bildinhalt musikalisch wiedergibt, d.h. die Musik stellt dar, was in den Bildern sowieso schon gezeigt wird. Die Inzidenzmusik fällt ebenfalls in diese Kategorie. Allerdings ist nach Bodde die Zuordnung der Inzidenzmusik zur

---

<sup>27</sup> Bodde S. 18

<sup>28</sup> Bodde S. 21

<sup>29</sup> Bodde S. 38

Filmmusik umstritten, das sie auch zur „natürlichen“ Geräuschkulisse gezählt werden kann. Wenn zum Beispiel ein Radio oder ein sich drehender Plattenspieler im Bild zu sehen ist, ergibt sich zwangsläufig, dass auch Musik gespielt werden muss. Manchmal aber gibt genau diese Musik die Handlung wieder und gehört dadurch zu Filmmusik<sup>30</sup>.

- Abgrenzende Funktion

Mit Hilfe von Musik, können einzelne Szenen voneinander getrennt werden. Das passiert meistens, wenn eine irrealer Szene auf eine reale Szene folgt. Als klassisches Beispiel kann das Harfenspiel vor einer Traumsequenz gesehen werden. Die Traumszenen werden in den meisten Filmen von der Realhandlung optisch, wie auch musikalisch getrennt.

Die abgrenzende Funktion kann aber auch Zusammenhänge schaffen. Durch die Verbindung mit der Musik können einzelnen Szenen miteinander verwoben werden, obwohl die Bilder etwas anderes zeigen. Die einzelnen Szenen haben aber trotzdem einen Zusammenhang. Als Beispiel gibt Bodde die Zusammenfassung von Szenenfolgen, wie die Stationen von einer Reise, an. Er bezeichnet sie als „Abgrenzung nach Innen“.<sup>31</sup>

Auch Zeitrafferaufnahmen, wie auch zeitlich gedehnte Szenen, werden meist durch eine musikalische Abgrenzung akzentuiert. Auch einfache Zeitsprünge von einer Szene zur nächsten können durch Musik angezeigt werden.

*„In diesen Fällen hat die Musik hohen Informationsgehalt, während sie geringen Anteil zur Interpretation liefert.“<sup>32</sup>*

#### 2.4.2 Interpretierende Funktion

- Durch die stimulierende Funktion wird, wie schon der Name sagt, der Zuschauer stimuliert. Dies geschieht meist durch die enorme Lautstärke der Filmmusik, die durch die großen Musikanlagen und deren Boxen im Kino möglich ist. Geräusche, Schritte oder Schläge werden dem Zuschauer durch nachdrücklich gezeigt. Der Zuschauer hat keine andere Möglichkeit als auf

---

<sup>30</sup> Bodde S. 45 f

<sup>31</sup> Bodde S 53

<sup>32</sup> Bodde S 53

solche Akzentuierungen aufmerksam zu werden, da das Ohr nicht weghören kann. Die Musik stimuliert den ganzen Körper und zielt dadurch auf die ungeteilte Aufmerksamkeit auf den Film ab. Durch die Intensität schriller Instrument oder der Lautstärke wird das Interesse am Geschehen geweckt<sup>33</sup>.

- Deskriptive Funktion

Die Filmmusik beschreibt oft Bilder, wie im Absatz der addierenden Funktion schon beschrieben wird. Auch bei der deskriptiven Funktion werden Bilder durch Musik beschrieben, allerdings gibt es hier einen Interpretationsspielraum, da verschiedene Informationen nur angedeutet werden. Durch unterschiedliche Musik können die gleichen Bilder immer wieder geografisch wo anders liegen. Eine Berglandschaft kann ein Zeichen für Österreich, Nepal oder Griechenland sein, je nach Einsatz der Musik. Auch die Zeit, wie auch das gesellschaftliche Umfeld, kann durch solche klischeehaften Musikstücke beschrieben werden, ohne alle Informationen ins Bild zu packen. Ebenfalls kann durch Musik ein bestimmtes Raumgefühl, Weite oder Größe, dargestellt werden, dass im Bild schon angespielt wurde<sup>34</sup>.

- Bei der kontrapunktierenden Funktion gibt es zwischen dem Bild und der gespielten Musik einen gewissen Reibungspunkt, der befremdlich wirkt. Der Komponist oder der Regisseur kann durch solche Musik die Bilder oder die Handlung kommentieren. Als Beispiel für die kontrapunktierende Musik kann eine Szene aus „A Clockwork Orange“ hergenommen werden. Der Überfall auf die „Katzenlady“ ist unnötig brutal, die Musik von Rossini ist im Gegensatz dazu heiter und beschwingt. Die Musik deutet an, dass das Handeln von dem Protagonisten völlig falsch ist<sup>35</sup>.

- Als expressive Funktion nennt Bodde zuerst die Mood Music, die im vorherigen Kapitel schon beschrieben wurde. Sie wird aber nicht als Konzept für den ganzen Film gesehen, sondern greift bestimmte Passagen auf und „hilft“ dem Zuschauer zu fühlen, was der Protagonist gerade fühlt<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Bodde S 73

<sup>34</sup> Bodde S. 75

<sup>35</sup> Bodde S 83

<sup>36</sup> Bodde S. 85

Musik kann ebenfalls einmalig eine Person charakterisieren. Im Gegensatz zur Leitmotivtechnik zeigt hier die Musik wie ein Mensch ist, damit der Zuschauer einen Eindruck vom Wesen der gezeigten Person bekommt.

- Als substituierende Funktion versteht man im Allgemeinen die Leitmotivtechnik, die im Vorherigen Kapitel beschrieben wurde. Die Musik charakterisiert nicht nur eine bestimmte Person oder Situation, sondern gibt zusätzlich Informationen. So kann die Musik eine bestimmte Person sogar ersetzen, sodass die Person gar nicht im Bild auftauchen muss<sup>37</sup>.

#### 2.4.3 Semantische Veränderung

- Es gibt verschiedene Musikstücke, die im Laufe der Geschichte eine bestimmte Bedeutung bekommen haben, da sie zum Beispiel im Zusammenhang mit historischen Ereignissen stehen oder bestimmte Situationen im Leben beschreiben. Die Bedeutung von der Musik färbt auf den Film ab und gibt ihm eine zusätzliche Assoziationsmöglichkeit. Diese semantische Ergänzung hängt von dem Bekanntheitsgrad der Musik und deren Bedeutung ab. Dies setzt Vorwissen über musikalische Bilder beim Zuschauer voraus. Bodde beschreibt die unterschiedlichen Wirkungsweisen von für den Film komponierter Musik und schon vorhandener Musik folgendermaßen:

*„Musik, die für den Film komponiert wurde, soll durch Harmonie, Melodie, Rhythmus, Instrumentierung und weitere innermusikalischen Register wirken. Musik, die nicht für den Film komponiert wurde, wirkt ebenfalls auf diese Weise, aber sie kann zudem eine außermusikalische Botschaft übertragen, die sie im Laufe der Rezeptionsgeschichte erfahren hat.“<sup>38</sup>*

- Die semantische Verschiebung entsteht dann, wenn die Musik ihre Bedeutung über die gezeigten Bilder legt und dadurch die Aussage der Bilder

---

<sup>37</sup> Bodde S. 112 f

<sup>38</sup> Bodde S 132

verändert. Dadurch kann etwas Verwerfliches einen positiven Geschmack bekommen, sodass das Gezeigte nicht mehr als negativ angesehen wird<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Bodde S. 139

## 2.5 WIRKUNG VON FILMMUSIK

Der Film ist ein audio- visuelles Medium und spricht daher die Sinne Sehen und Hören an. Das Auge ist ein aktives Sinnesorgan, das nur Dinge wahrnimmt, die sich im Blickfeld befinden. Der Mensch kann es gezielt einsetzen oder verschließen. Mit dem Ohr verhält es sich anders. Es ist seit je her ein Warn- und Wecksignal und hält ständig die Verbindung zur Außenwelt aufrecht. Durch diese Passivität übermittelt das Ohr Geräusche sowie die Atmosphäre der Umwelt. Zusätzlich trägt es eine entscheidende Rolle in der Auffassung von sprachlicher Kommunikation und deren Gefühlsstimmung. Reingard Canzola fasst die Rollen der beiden Sinne treffend zusammen:

*„Das Sehen informiert über die Beschaffenheit und den Zustand der Umwelt, das Hören hingegen informiert in der Hauptsache über Stimmungen, Atmosphäre, über das Innenleben, die Gefühle und Gedanken anderer.“<sup>40</sup>*

Die Gehirnteile Thalamus und das Limbische System sind für das emotionale System zuständig<sup>41</sup>. Das Ohr hängt mit diesen Gehirnteilen zusammen und schafft so die Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt. Nur so kann ein ganzheitliches Erfassen der Umwelt auf emotionaler Ebene geschehen.

Das Hören und das Sehen ergänzen einander, was sich der Film zunutze macht. Ein Geräusch wird vom Menschen wahrgenommen, wonach dieser sofort die Geräuschquelle visualisiert. Durch dieses Phänomen verleihen Geräusche und O-Töne dem Film mehr Raum.

Der Wahrnehmungsprozess hat die Aufgabe die sich ständig verändernden Reize der Umgebung zu ordnen, zu organisieren und in für den Rezipienten relevante Perzepte umwandet. Bei Perzepten handelt es sich hierbei nach Bullerjahn „um das phänomenale Ergebnis des gesamten Wahrnehmungsprozesses [...]“<sup>42</sup>. Diese umfassen auch Vorgänge des Schätzens, Vergleichen, Assoziieren, sowie des Zusammenfügens. Das Bild

---

<sup>40</sup> Canzola S. 5

<sup>41</sup> Canzola S. 5

<sup>42</sup> Bullerjahn S 101



eines Rezeptors bleibt dadurch gleich, obwohl sich Qualität oder Intensität, abhängig vom Hörwinkel, sich verändern kann. Der Wahrnehmungsapparat versucht sich immer an einer genauen Definition des Wahrgenommenen, um Unsicherheiten aus dem Weg zu räumen.

Nach Philip Zimbardo kann der Wahrnehmungsprozess in drei Stufen<sup>43</sup> eingeteilt werden.

Die erste Stufe ist die sensorische Empfindung. Die Schallwellen oder andere physikalische Energie werden vom Wahrnehmungsapparat aufgenommen und in passende Signale für das Gehirn umgewandelt, wobei in den Signalen verschlüsselte Botschaften stecken, in denen das Gehirn erkennt um welche Art der Wahrnehmungsaufnahme es sich handelt. Bereits in dieser Stufe greifen Auswahlmechanismen.

In der Stufe zwei kommt es zur Wahrnehmung im engeren Sinn. Der Rezeptor bekommt sozusagen sein Gesicht. Es entsteht ein Abbild des Rezeptors und des wahrgenommenen Perzepts. Die Informationen, die zum Gehirn gelangen werden hierarchisch geordnet und in erkennbare Muster umgewandelt. Es fließen verschieden Vorgänge, wie Entfernung, Lokalisation oder Schätzung von Größe und Bewegung mit ein. Es wird auch erworbenes Wissen aus der Vergangenheit berücksichtigt.

Die dritte Stufe nennt Zimbardo die Klassifikation. Dabei werden die Eigenschaften der wahrgenommenen Reize in eine für den Rezipienten bekannte Kategorie eingeordnet. So entsteht ein mentales Modell des Wahrgenommenen. Der Rezipient kann dieses meist bewusst benennen.

Die ersten zwei Stufen laufen unbewusst im Alltag automatisch ab, sodass sich die Grenzen zwischen den beiden meist nicht ziehen lassen. Die dritte Stufe bezieht sich sehr stark auf das Gedächtnis oder die Motivation, sowie auf Erwartung, Persönlichkeit und soziale Erfahrung, kann also bewusster erlebt werden.

Es gibt eine Menge von verschiedenen psychoanalytischen und psychologischen Theorien über das Hören von autonomer Musik, die aber nicht eins zu eins auf die Filmmusik übertragbar sind, da die Musik, sobald sie im

---

<sup>43</sup> Zimbardo, S 137 ff

Film verwendet wird, eine neue Bedeutungsebene bekommt. Nur wenige Theorien beziehen sich explizit auf die Filmmusik.

Helga de la Motte- Haber und Claudia Bullerjahn haben in ihren Arbeiten versucht verschiedene Wirkungsweisen von Musik aufzuzeigen. Dabei können bestimmte Tonfärbungen, die als standardisierten Ausdruckstypen verstanden werden können, immer wieder in neuen Zusammensätzen gefunden werden.

Seit den Anfängen vom Film und der dazugehörigen Filmmusik wurde behauptet, dass die Filmmusik den Zuschauer von seiner Angst befreien soll. Es gibt verschiedene Mythen, die sich hartnäckig in der Literatur weiter verbreiten, wie zum Beispiel der, dass die Zuschauer im frühen Kino sich vor den Filmen gefürchtet haben sollen. Eine Legende erzählt, dass bei der Erstaufführung der Brüder Lumiere die Zuschauer schreiend aus dem Vorführsaal gelaufen seien, weil der Zug, der im Film gezeigt wurde, auf sie zugefahren sei. Diese Legende ist wohl eher ein früher PR- Schachzug der Brüder Lumiere gewesen. Die Musik in solchen frühen Aufführungen hatte wohl eher die Funktion die Geräusche im Publikum wie auch die Geräusche des Vorführprojektors zu übertönen.

Auch heute versucht die Musik, nach de la Motte- Haber, die „Ichfunktion“ und Realitätsbezüge abzubauen.

*„Die Musik wahrt einerseits den realen Raum und setzt andererseits als stark gefühlsauslösendes Medium die Selbststeuerung herab“<sup>44</sup>*

Die Distanz zum Geschehen soll gemindert werden, wobei der Raum zwar künstlich geschaffen wird, aber dadurch eine höhere Identifikation mit den Ereignissen erzielt werden kann.

Wie kein anderes Medium ist die Musik im Stande die Darstellung der Gefühle im inneren eines Menschen nach außen zu bringen. Auch Helga de la Motte Haber ist dieser Meinung:

---

<sup>44</sup> zit. Bullerjahn S 157

*„Konnte sich die Filmmusik dem visuellen Abbild der äußeren Wirklichkeit weitgehend anmessen durch die Imitation seiner akustischen Korrelate,[...] durch das Ausspielen geografisch sowie funktionsbestimmter Genres, so scheint sie zur Darstellung der inneren Wirklichkeit prädestiniert.“<sup>45</sup>*

Die Musik ist zwar nicht die einzige Form Gefühle auszudrücken, doch eine der wichtigsten. Die Emotionalisierung des Zuschauers ist häufig eine der Hauptaufgaben der Filmmusik in einem Film. Natürlich spielt aber immer das Konglomerat aus Musik, Kameraführung, Schnitt, Beleuchtung und Farbgestaltung zusammen um die Stimmung im Film darzustellen.

Der Begriff der Emotion wird in der Emotionspsychologie sehr unterschiedlich definiert. Zimbardo hat meines Erachtens eine sehr gute Definition gefunden:

*„(Emotion ist) ein komplexes Muster von Veränderungen [...], das physiologische Erregung, Gefühle, kognitive Prozesse und Verhaltensweisen einschließt, die in Reaktion auf eine Situation auftreten, welche ein Individuum als persönlich bedeutsam wahrgenommen hat.“<sup>46</sup>*

Dabei ist zu beachten, dass es sehr viele innere Vorgänge gibt, die automatisch ablaufen, andere werden bewusst getätigt. Neuronale, hormonale oder muskuläre Veränderungen sind Zeichen der physiologischen Erregung. Kognitive Prozesse halten sich an Interpretationen, Erinnerungen oder Erwartungen. Durch verschiedene Verhaltensweisen zeigt ein Rezipient seine Emotion an, sei es durch eine expressive Reaktion wie weinen, oder durch eine instrumentelle Reaktion wie zum Beispiel ein Hilferuf. Gefühl kann einen allgemeinen Zustand beschreiben wie gut oder schlecht, oder eine genaue Gefühlsqualität wie Ärger oder Angst. All diese Teile wirken gleichermaßen aufeinander und ergänzen einander. So entsteht der Begriff der Emotion als Überbegriff dieser Prozesse.

Emotion kann nach Bullerjahn in drei Unterkategorien eingeteilt werden. Zum einen nennt sie Gefühle im engeren Sinn oder Gefühlsregungen. Diese sind

---

<sup>45</sup> de la Motte- Haber, S 139

<sup>46</sup> Zimbardo S.380

akut und dauern meist nur Sekunden. Sie beziehen sich auf Personen, Gegenstände und Ereignisse und zeigen eine zeitliche Dynamik.

Als zweite Kategorie nennt Bullerjahn die Erlebnistönungen. Diese Reaktionen auf Kognitionen hängen von der Dauer eines Bewusstseinsinhaltes ab und bleiben für diese Zeit konstant als Basisemotion.

Als Stimmung bezeichnet Bullerjahn die dritte Gattung der Emotion. Hier handelt es sich um eine Grundbefindlichkeit eines Menschen, die sogar Tage andauern kann. Diese Stimmungen sind diffus und beziehen sich weder auf Personen noch auf Gegenstände. Durch die Grundstimmung eines Menschen können Reaktionen auf bestimmte Gefühle forciert werden<sup>47</sup>.

Schon in der Renaissance bildeten sich bestimmte Formeln in der Musik um bestimmte Gefühlsregungen zu charakterisieren. Es gibt sehr unspezifische Gesten in der Musik, wie das überschwängliche Glück oder das gewalttätige Auffahren, sowie genau definierte wie das melodische Seufzermotiv der fallenden Sekund.

Für verschiedene Gefühlsregungen gibt es verschiedene standardisierte Ausdruckstypen, die durch den Komponisten adaptiert werden können. Je nach verlangter Funktion können so die Ausdruckstypen verändert und angepasst werden.

#### Gefahr- Angst- Katastrophe- Schrecken<sup>48</sup>

Es gibt verschiedene Arten von Klängen die Bedrückung und Schrecken hervorrufen. Einige davon werden schon seit langer Zeit, wie zum Beispiel in der Oper, verwendet.

Einige davon entfalten ihre Wirkung im Zusammenhang mit der Zeit, andere können durch momentanes Auftreten negative Gefühle hervorrufen.

Motivische Parameter entstehen, wenn Ostinati oder chromatisch sich weiter schiebende Figuren verwendet werden. Also Ostinato wird eine immer

---

<sup>47</sup> Bullerjahn S. 189

<sup>48</sup> Motte- Haber S. 140

wiederkehrende musikalische Figur benannt. Hierbei kann es sich um eine wiederkehrende Melodie, ein bestimmter Rhythmus oder ein anderes wiederholtes musikalisches Element handeln. Der Begriff stammt aus dem lateinischen und bedeutet hartnäckig oder eigensinnig.

Harmonische Parameter werden meist bei Dissonanzen gebildet. Dabei werden dissonante Intervalle wie die übermäßige Quard oder die kleine Sekund eingesetzt. Die übermäßige Quard bildet eine natürliche Dissonanz zwischen den Grundtönen F und H. Sie wurde lange Zeit als „unangemessen“ betrachtet und kam deshalb bis zur Renaissance kaum zum Einsatz. Auch die kleine Sekund klingt völlig dissonant. Zwei Töne folgen hier aufeinander, die sich nur um einen Halbton unterscheiden. Auch die Chromatik zählt zu diesen Parametern. Bei der Chromatik verschiebt sich die normale Tonleiter minimal um einen Halbton. Die kann auch durch „verstimmte“ Instrumente hervorgerufen werden und dadurch klingt alles ein wenig schief. So entsteht eine minimale Disharmonie, die sich zwar kaum ausmachen lässt, aber doch spürbar ist.

Der Cluster ist ein weiteres Mittel um Dissonanzen hervorzubringen. Dabei werden nahe beieinander liegende Töne gleichzeitig gespielt. Dem Klavier ist hier eine Grenze gesetzt, da es nur Halbtöne wiedergeben kann. Chöre oder Orchester können sogar Vierteltöne erzeugen, die noch dissonanter klingen.

Diastematische Typen werden durch die Tonhöhe festgelegt. So wirken extreme, meist sehr tiefe Töne besonders bedrohlich.

Rhythmische Parameter entstehen dann, wenn der Komponist einen unerbittlichen Schlag, den so genannten „beat“ verwendet. Auch Synkopen wirken sehr bedrohlich, wie ein aus dem Takt gekommener Herzschlag. Die Wirkung der Synkope entsteht durch die Hörgewohnheit eines Rezipienten. Die als normal angesehene Betonung eines Metrums verschiebt sich. So werden Rhythmen auf die normalerweise unbetonten Schläge betont und klingen somit falsch.

Durch dynamische Parameter werden wie zum Beispiel durch das Sforzati verschiedene Akzente gesetzt. Die plötzliche laute Betonung eines Tones soll erreicht werden. Auch das Crescendo ist ein Parameter, der mit der Lautstärke zu tun hat. Die Lautstärke soll dabei langsam, aber stetig anwachsen.

Bei koloristischen Parametern gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten. Durch „Alarm“- Instrumente wie Trompeten und Posaunen wird die Aufmerksamkeit auf drohende Gefahr gelenkt. Fahle oder grelle Klangfarben verschiedener Instrumente vermitteln ebenfalls einen Eindruck des Gefährlichen. Auch spieltechnische Besonderheiten wie das Tremolo, die Flatterzunge wie auch der Triller kommen zum Einsatz. Der Begriff Tremolo kommt aus dem Italienischen und bedeutet soviel wie „Zittern“. Dabei wird der gleiche Ton immer wieder schnell abgespielt. Bei der Flatterzunge handelt es sich um eine tremoloartige Technik bei Blasinstrumenten. Bei einem Triller werden Töne, die unmittelbar nebeneinander liegen, schnell abwechselnd gespielt.

Diese Parameter werden vom Komponisten benutzt, um eine bedrohliche Situation hervorzurufen. Die Hörgewohnheiten eines Kinobesuchers helfen dabei, die gewünschte Wirkung zu erzielen, da der Zuschauer darauf konditioniert ist, diese Parameter zu erkennen und sie der richtigen Stimmung zuordnet.

Durch die elektronische Veränderbarkeit der Musik entstehen zusätzlich Möglichkeiten, die Parameter zu variieren.

### Die Geige als Liebesbarometer<sup>49</sup>

Kein anderes Musikbild hat sich so in die Köpfe der Zuschauer gebrannt wie das der überschwänglichen Geigen. Die Verbindung zwischen Streichern, Walzerklängen, Liebe und sinnlichen Glück wird in vielen Hollywoodfilmen als Stereotyp verwendet. Wenn der Zuschauer den Chor der Violinen hört, verbindet er jenen sofort mit einer Liebeszene oder mit einem Hochgefühl. Durch die Schwerelosigkeit und die Sicherheit des betonten Metrums eines Walzers ist er prädestiniert, den Zuschauer stetig mitzureißen und ihn in eine Woge der Glückseligkeit zu hüllen.

Die Bindung dieses Effektes an ein Instrument hat sehr lange bis in die heutige Klangdifferenzierung überlebt, was wohl an der Physis des Instrumentariums liegt. Helga de la Motte- Haber zeigt auf, dass die Spontaneität und die Subjektivität der Tonerzeugung die Instrumente besonders zweckmäßig

---

<sup>49</sup> Motte- Haber S. 144

machen. Selbst in der Karikatur von Liebesszenen taucht der obligatorische Geigenspieler am Tisch der Liebenden auf.

*„[...]die Sinfonik der Romantiker, in der der Streicher, bisher stets Träger des thematischen Geschehens, zum Träger ausdrucksstarker Melodien avancierten, (dürften) ein Modell geliefert haben, dessen Standardisierung und Zurichtung auf Libido- Funktionen zu etwa gleichen Teilen dem von Geigen verhängten Operettenhimmel wie den <charming strings> der Unterhaltungsmusik zu danken ist.“<sup>50</sup>*

Die hohen Register der Geigen sind wohl zur Marke des Hollywoodfilmes und dessen Liebesszenen geworden.

#### Traum- Vision- Halluzination<sup>51</sup>

Um aus der filmischen Realität in einen Traum zu entfliehen bedienen sich die Filmemacher meist optischer Hilfsmittel. Ziel ist es die normale Wahrnehmung in eine andere Realität zu leiten. Durch Überblendung, Mehrfachbelichtung, zitternde und wellenförmige Reflexe oder eine Fahrt in die Unschärfe können solche Träume oder Visionen optisch dargestellt werden.

Die Wahl bestimmter Klangfarben sind bei der Filmmusik Bilder des Realitätsverlustes geworden. Durch zarte anschwellende und abschwellende Streichercluster und flimmernde Klangfelder kann so ein Realitätsverlust musikalisch angezeigt werden. Auch bitonale Strukturen signalisieren die Abstinenz von Realem, da im Normalfall harmonische tonale Klänge ertönen. Wenn also tonale Töne Realität bedeuten, bedeuten atonale Töne das genaue Gegenteil.

Verschiedene Instrumente haben ebenfalls einen Effekt des Realitätsverlustes. Das Vibraphon, die solistische Harfe, die plötzlich aus dem Orchester austritt, Das Glockenspiel, die Celesta oder die Triangel sind Beispiele für solche Instrumente. Diese Instrumente haben entweder keine Verwendung in einem Orchester oder haben nur eine untergeordnete Rolle. Dadurch werden sie vom

---

<sup>50</sup> Motte- Haber S. 145

<sup>51</sup> Motte- Haber S. 148

Rezipienten, weil sie die Instrumente zum Teil nicht kennen, als seltsam oder unnormale empfunden.

Eine weitere Möglichkeit den Zuschauer in eine andere Realität zu entführen ist die der elektroakustischen Manipulation. Durch verschiedene Verzerrer und andere Computertechniken werden Instrumente verfremdet um einen bizarren Effekt zu erzielen. Der Einsatz eines Synthesizers ist seit den achtziger Jahren bei vielen Filmmusikkomponisten beliebt. Durch ihn lassen sich Töne erzeugen, die mit einem herkömmlichen Instrument nicht möglich wären.

Bei der Darstellung von Wahnzuständen bedienen sich Komponisten meist an den oben genannten Elementen zur Herstellung des Realitätsverlustes. Zusätzlich werden auch Teile benutzt, die vorrangig für Bedrohungsszenarien eingesetzt werden.

### Wirkung von Instrumenten

Verschiedene Instrumente haben in ihren verschiedenen Registern unterschiedliche Wirkung. Diese Wirkungen werden von den Filmmusikkomponisten bewusst eingesetzt, um den Zuschauer zu lenken. Marlin Skiles hat, wie in einem der vorherigen Kapitel schon erwähnt, eine Tabelle zusammengestellt, in der den einzelnen Instrumenten in ihren Registern Gefühlsqualitäten zugeteilt werden. Der Komponist nutzt bei dieser Zusammenstellung die Erinnerungen und Erfahrungen der Zuschauer. Rezeptionsgeschichtlich bedingt werden einzelne Instrumente immer zu Bedeutungsträgern und haben so eine bestimmte Wirkung auf den Zuschauer.

Die Flöte hat in ihren hohen Registern eine helle und freundliche Wirkung, im mittleren Register wirkt sie romantisch und feinfühlig. Im tiefen Register gespielt erhält die Flöte eine geheimnisvolle und unterschwellige Stimmung. Auch die Oboe kann in ihren unterschiedlichen Registern solche verschiedene Stimmungen erzeugen. Im hohen Register klingt sie klagend und dünn, im mittleren geht die Wirkung zu ergreifend, zuversichtlich und humorvoll über. Dramatisch und ungewiss sind die Stimmungen, die die Oboe in ihren tiefen Registern erzeugt.



Das Horn wirkt im hohen Register zunächst zuversichtlich und kraftvoll, kann dann durch ein mittleres Register warm und drängend wirken und spannend und intensiv im tiefen Register.

Auch die Violine hat so eine breit gefächerte Wirkung in ihren verschiedenen Registern. All diese Beispiele zeigen, dass sich Instrumente und ihre Töne so stark verändern können, dass sie beim Zuschauer die vom Komponisten abgezielte Wirkung entfalten können.

Instrumente	Hohes Register	Mittleres Register	Tiefes Register
Flöte	breit ausschweifend, szenisch, hell und freundlich	romantisch, feinfühlig	geheimnisvoll, unterschwellig
Altflöte	gebrechlich (abzuraten!)	dramatisch, geheimnisvoll, verhängnisvoll	dramatisch, schwächlich, schicksalsschwer
Baßflöte			
Oboe	dünn, klagend	ergreifend, zuversichtlich, humorvoll	dramatisch, ungewiß
Englischhorn	dünn, flehend	stark, einsam, ahnungsvoll	dunkel, leuchtend
Fagott	dünn, klagend	kraftvoll, melodios, geheimnisvoll, dramatisch	dramatisch, launig
Kontrafagott	abzuraten!	geringe Wirkung	rätselhaft, angstvoll, seltsam, düster
B-Klarinette	kräftig, bejahend	melodios, romantisch	dunkel, warm
Baß-Klarinette	klagend, singend	warm	dramatisch, düster, freundlich
Kontrabaß-Klarinette	geringe Wirkung	geheimnisvoll, spannend	melodramatisch, drohend
Horn	zuversichtlich, kraftvoll	warm, drängend	spannend-intensiv
Trompete	heldenhaft, kräftig, unabhängig, bejahend	melodios, kraftvoll, eigenwillig	dramatisch, sehnsüchtig
Posaune	melodios, schwerfällig	stark, dramatisch	dunkel, melodramatisch, schwermütig
Violinen	glänzend, melodios, zurückhaltend	warm, romantisch, leidenschaftlich	dunkel, dramatisch, grämlich
Bratschen	dünn, melodios	warm, sanft, sehnsüchtig	dunkel, dramatisch
Violoncelli	eindrucksvoll, gefühlvoll	warm, klangvoll	dramatisch, bejahend

Tafel nach Skiles<sup>52</sup>

### Wirkung von Klischees

Durch die klischeehafte Einsetzung von Musik kann sie entweder eine informierende Funktion besitzen, oder aber durch Assoziation eine Grundstimmung erzeugen. Dabei werden landes- oder zeitspezifische Instrumente oder Musikstücke verwendet. Dieser Einsatz von Klischees setzt ein Vorwissen des Zuschauers voraus, der die Klischees erkennen soll um diese anschließend einem Land oder eine Zeit zuordnen zu können.

<sup>52</sup> Bullerjahn S 88

Die Hawaii- Gitarre, als Beispiel, vermittelt eine Stimmung von Südsee, Ruhe, Urlaub und Leichtigkeit. Der Dudelsack entführt den Zuschauer in die Hochländer von Schottland und das Cembalo signalisiert einen Zeitsprung in das barocke Zeitalter<sup>53</sup>.

#### Aufmerksamkeitslenkung<sup>54</sup>

Die Filmmusik hat recht häufig eine, wie Bullerjahn es nennt, aufmerksamkeitserheischende Wirkung. Wenn die Musik unerwartet abreißt oder aber plötzlich einsetzt entsteht beim Zuschauer ein Überraschungsmoment, wodurch vermehrte Aufmerksamkeit auf den Film gelenkt wird. Diese Effekte kennt der Zuschauer aus früheren Erfahrungen vom Filmleben und sucht automatisch aus Neugier die Ursache der Musikstörung im Bild. Auch besonders laute und rhythmische Tonfolgen haben einen ähnlichen Effekt. Die Wahrnehmung des Bildinhaltes liegt im Vordergrund, so nimmt die Filmmusik meist nur den Platz des stimulierenden Hintergrundes an. Genau bei solchen Situation kann die Musik durch einen Akzent den Zuschauer, der vielleicht in Gedanken abschweift, wieder an das Filmgeschehen bannen.

Die Filmmusik ist ebenfalls in der Lage einen Film zu strukturieren. Dabei verbindet sie einzelne Szenen zu einem homogenen Ganzen oder unterstreicht die Verschiedenheit derer.

#### Zeit verändernde Wirkung<sup>55</sup>

In einem Film können verschiedene Zeitformen aufgezeigt werden.

Zum einen gibt die objektive Zeit. Diese ist die tatsächliche Zeit und ist mit einer Uhr messbar. Sie umspannt die Dauer einer Filmvorführung.

Die psychologische Zeit bezieht sich immer auf die Gegenwart eines Zuschauers. Es zeigt sich, dass ein subjektives Zeitempfinden durch die

---

<sup>53</sup> Bullerjahn S. 109

<sup>54</sup> Bullerjahn S 142

<sup>55</sup> Bullerjahn S. 164

Rezeption eines Filmes beim Publikum entsteht. Das Geschehen kann im Gegensatz zur objektiven Zeit subjektiv unterschiedlich lang erlebt werden. Diese Kategorie kann auch subjektive Zeit genannt werden.

Als letzte Zeitform muss die imaginäre Zeit der filmischen Handlung genannt werden. Hierbei handelt es sich um jene Zeitspanne, in welcher die Filmhandlung positioniert ist. Durch zeitliche Ellipsen kommt es zu einer Verkürzung oder Verlängerung der objektiven Zeit. Ebenfalls können ganze Zeitsprünge die Divergenz zwischen Filmzeit und objektiver Zeit vergrößern.

Der Zuschauer verliert bei der Betrachtung eines Filmes immer mehr das Bewusstsein für die objektive Zeit und konzentriert sich vermehrt auf die imaginäre im Film ablaufende Zeit. Die subjektive Zeit kann nicht gemessen werden, da jeder Rezipient eine eigene ganz individuelle Zeit innehat. Die Verbindung von subjektiver Zeit und imaginären Zeit verliert der Zuschauer nie aus den Augen. So kann er Zeitsprünge und Ellipsen in seinen Gedanken vervollständigen.

Durch Schnittfrequenz, Rhythmus und musikalisches Tempo kann ein Filmmacher die subjektive Zeit eines Zuschauers beeinflussen. Das Metrum einer Musik bestimmt die Ereignisdichte, je schneller die Musik, desto mehr Töne können erklingen. So werden Szenen mit hoher Dichte an Tönen und Rhythmen oft als länger in der subjektiven Zeit beschrieben, da mehr Ereignisse geschehen und dadurch mehr Zeit verstreichen sollte. Auch umgekehrt funktioniert dieses System meist. Bei langsameren Musikstücken wirkt die erlebte Zeit kürzer, da weniger passiert. Claudia Bullerjahn beschreibt die Rolle des Musiktempos bei der Zeiteinschätzung folgendermaßen:

*„Der wichtigste Faktor für die Dauereinschätzung ist [...] der subjektive Tempoeindruck.“<sup>56</sup>*

Oft ist einem Rezipienten seine eigene subjektive Zeiteinschätzung bewusst und komprimiert die subjektive Zeit bei extrem schnellem Tempo eines Musikstückes.

Geräusche und Sprache geben dem Zuschauer zumeist einen zeitlichen Fixpunkt, so dass er die Zeit erfassen kann. So hat zum Beispiel ein stumm und

---

<sup>56</sup> Bullerjahn S. 185

statisch ab gefilmtes Objekt keinen Bezug zum Lebenstempo<sup>57</sup>. Wenn aber eine Stimme oder ein Geräusch wie ein Hupen oder ein Hundegebell dazu kommt, kann der Rezipient das Gezeigte zeitlich einordnen. Das Filmtempo ist im Gegensatz zum Lebenstempo, durch die wie schon erwähnten Ellipsen, beschleunigt. Sprache und reale Geräusche haben einen verlangsamenden Effekt, der sogar einen statischen Eindruck erwecken kann. Die Verlangsamung durch Musik in diesem Maße ist nicht möglich, da sich der Realitätsbezug von Musik und Sprache unterscheidet.

Im Gegensatz zu Vergangenheit und Zukunft ist die Gegenwart dem Zuschauer nicht bewusst. Sie gehört zur psychologischen Zeit und ist dadurch auch unabhängig von quantitativer Dauer. Die Intensität und Komplexität des Erlebten kommt in der Gegenwart zu tragen. So entsteht eine gewisse Zeitlosigkeit, die beim Filmschauen oder Musikerleben zu Tage kommt.

Es entsteht ein gewisses Paradoxon, denn auf der einen Seite provoziert die Musik eine gewisse Zeitlosigkeit. Auf der anderen Seite wird durch Beschleunigung, Intensivierung oder Verlangsamung eine qualitative Präsenz der Zeit erzeugt.

*„Musik ist ein herausragendes Mittel, um die Qualität (Dauer wie Intensität) von Gegenwart zu definieren. Musik ist deshalb keine Zeitkunst, sondern die Kunst der Überwindung von Zeit: Unser Vermögen, zeitlich auseinander liegenden Tönen als zeitlose Einheit (z.B. Melodie) zu hören, ist ein gutes Beispiel für die Überwindung von Zeit im Wahrnehmen musikalischer Gestalten.“<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> Bullerjahn S 186

<sup>58</sup> Schneider zit. n. Bullerjahn S 187

### 3. STANLEY KUBRICK

#### 3.1 BIOGRAFIE

Stanley Kubrick wurde am 26. Juli 1928 geboren. Er war ein Kind einer wohl situierten New Yorker jüdischen Familie. Sein Vater war Arzt und brachte ihm zuerst das Schachspiel näher. Ein Jahr später bekam der dreizehnjährige Kubrick von ihm seine erste Kamera geschenkt und weckte so die Liebe zur Fotografie<sup>59</sup>.

Kubrick war ein eher durchschnittlicher Schüler, arbeitete aber begeistert als Schulfotograf und verkaufte schließlich Bilder an die Zeitschrift „LOOK“. Später veröffentlichte diese zwei weitere Fotoserien- zum einen die Dokumentation der Theateraufführung vom Englischprofessor Aaron Traister, der bei der Aufführung von Hamlet sämtliche Rollen übernahm und zum anderen eine Fotoserie über den Boxer Walter Cartier, der später auch den Mittelpunkt von Kubricks ersten Film darstellen sollte.

Kubrick verließ die Schule und wurde von Helen O`Brian, der Leiterin der Fotoredaktion von „LOOK“, eingestellt. Er arbeitete vier Jahre für die Zeitschrift und avancierte wenig später durch seine Hartnäckigkeit und Genauigkeit zu einem der besten Fotografen des Magazins. Zu dieser Zeit verbrachte Kubrick seine Abende in der Filmabteilung des Museums of Modern Art. Und schaute sich alte Filme an. An den Wochenenden besuchte er regelmäßig die Erstaufführungen neuer Filme in den Kinos der Stadt<sup>60</sup>.

Als ihn die Routineaufgaben eines Fotojournalisten zu langweilen begann, tat er sich mit seinem Freund Alexander Singer zusammen und begann mit der Filmarbeit für die Produktionsfirma „March of Time“.

Es entstanden Dokumentarfilme, die sehr an die Fotoarbeiten für „LOOK“ erinnerten. Der erste Film war „Days of Fight“ in dem wie oben erwähnt wieder der Boxer Walter Cartier auftrat<sup>61</sup>.

1951 entstand der Film „The Flying Padre“ und 1952 drehte Kubrick seinen letzten Dokumentarfilm „The Seafarers“.

---

<sup>59</sup> Seeßlen/Jung S. 10

<sup>60</sup> Seeßlen/Jung S. 11

<sup>61</sup> Seeßlen/Jung S. 14

Die Idee einen Spielfilm zu drehen war geboren und der Filmverleiher Josef Burstyn ermutigte Kubrick sein Debüt in eigener Produktion zu drehen. So entstand sein erster Spielfilm „Fear and Desire“. Später folgte „Killer´s Kiss“ und „The Killing“. Seinen bis dahin größten Erfolg feierte Kubrick wenig später mit „The Path of Glory“, in der Hauptrolle Kirk Douglas.

1958 übernahm Kubrick die Regie bei „Spartacus“. Dieser Film stellte eine bedeutende Chance dar:

*„Dieser Film kam nach einer langen, auf „Path and Glory“ folgenden leeren Periode. Ich hatte ein Drehbuch für Kirk Douglas geschrieben, das ihm nicht gefiel. Darauf folgte eine Drehbuchskizze für einen Film, der zur Zeit der Sezessionskriege spielen sollte. Dieses Projekt wurde aufgegeben. [...] Als Kirk mir dann die Regie für „Spartacus“ anbot, dachte ich: Daraus kann ich vielleicht was machen. Aber die Erfahrung beweist, dass, wenn nicht ausdrücklich im Vertrag eine Berücksichtigung Ihrer Entscheidungen zugesichert ist, diese nicht respektiert werden. Ich war der Meinung, dass viele Dinge in dem Buch während der Dreharbeiten eine Veränderung verlangt hätten, aber in dieser Richtung ist nichts geschehen.“<sup>62</sup>*

„Spartacus“ war der kommerzielle Durchbruch für ihn, doch später akzeptierte er den Film nicht als einen seiner Filme. Ab „Spartacus“ war Kubrick nicht mehr der interessante Neuling der Filmbranche, sondern stieg in die Riege der großen Hollywood- Regisseure auf.

Während der Dreharbeiten zu „Spartacus“ bereitete Kubrick seinen nächsten Film „Lolita“ vor. Die Produktion des Filmes wurde nach England verlegt, zum einen, weil die pruden amerikanischen Ansichten das Projekt gefährdeten, zum anderen aus finanziellen Gründen.

Kubrick ließ sich in England auf einem Landsitz nahe London mit seiner Frau Christiane Harlan nieder<sup>63</sup>.

Sein nächster Film „Dr. Strangelove, Or how I learned to worrying and love the Bomb“ war ein voller Erfolg, auch in wirtschaftlicher Hinsicht, so dass sich Kubrick auf ein sehr aufwendiges Projekt konzentrieren konnte. Zusammen mit

---

<sup>62</sup> Seeßlen/Jung. S 18

<sup>63</sup> Seeßlen/Jung S. 19

dem Science Fiktion- Autor Arthur C. Clarke arbeitete er an dem Skript zu „2001- A Space Odyssee“. Die Kritiker ließen kein gutes Haar an dem Film, der heute als Kultfilm gilt<sup>64</sup>.

Für „A Clockwork Orange“ entdeckte Kubrick die Außenaufnahmen für sich neu, bei „Barry Lyndon“ konnte er durch neue Aufnahmetechniken bei reinem Kerzenlicht drehen und bei „The Shining“ setzte Kubrick zum ersten Mal die SteadyCam ein.

Erst neun Jahre nach „The Shining“ begann Kubrick ein neues Projekt. An „Full Metal Jacket“ arbeitete er mit Vietnamveteranen zusammen.

In den nächsten Jahren beschäftigte sich Kubrick mit mehreren Projekten wie „Das Parfum“ von Patrick Süskind oder „A.I.“, dessen Drehbuch bereits in der Endphase war. Kubrick entschied sich aber letztendlich für die filmische Umsetzung von Schnitzlers „Traumnovelle“. Mit „Eyes wide Shut“ entstand Kubricks letzter Film. Nachdem der Film von den Produzenten abgenommen wurde, verstarb Stanley Kubrick am 7. März 1999 in seiner Villa<sup>65</sup>.

Von dem Privatmenschen Kubrick ist nur wenig bekannt. Er gab selten Interviews und verließ sein Anwesen nur sporadisch, was die Legenden und Gerüchte um die Person Kubrick schürte. Er galt als Perfektionist, Kontrollfreak und Hypochonder. Nach „2001- A Space Odyssee“ entstanden beim jedem neuen Dreh weitere Gerüchte um neue Absurditäten.

Kubricks Lebenslauf ist eng an seine Filmografie gebunden. Die Filme, die er drehte waren sein Leben:

*„Ich bin glücklich- manchmal- wenn ich Filme mache. Zumindest bin ich unglücklich, wenn ich keine drehe.“<sup>66</sup>*

---

<sup>64</sup> Seeßlen/Jung S. 20

<sup>65</sup> Seeßlen/Jung S. 24

<sup>66</sup> Seeßlen/Jung S. 30

## 3.2 FILMOGRAFIE

### 1950- Day of Fight

In diesem Dokumentarfilm steht der Boxer Walter Cartier im Mittelpunkt. Der Film zeigt, wie sich der Boxer auf seinen wichtigen Kampf am Abend vorbereitet und den Kampf selbst<sup>67</sup>.

### 1951- The Flying Padre<sup>68</sup>

Dieser Dokumentarfilm zeigt den katholischen Pfarre Fred Stadtmueller. Jener muss seine Gemeinde mit dem Flugzeug bereisen, um dort seinen Pflichten nach zu gehen.

### 1952/53- The Seafarers<sup>69</sup>

Der Film wurde im Auftrag der Seefahrgewerkschaft gedreht. Er zeigt das Alltagsleben eines Seefahrers und die Vorteile einer Gewerkschaftsmitgliedschaft.

### 1953- Fear and Desire<sup>70</sup>

Kubricks erster eigen produzierter Spielfilm spielt zur Zeit eines Krieges. Welcher Krieg gemeint ist wird nicht erwähnt.

Vier Soldaten finden sich nach einem Flugzeugabsturz hinter feindlichen Linien wieder. Auf der Suche nach dem Ausweg töten die vier mehrere Soldaten, eine junge Frau und einen General des Feindes.

### 1955- Killer's Kiss<sup>71</sup>

Der Boxer Davy Gordon beobachtet in der Nacht nach seinem verlorenen Kampf, wie der Gangster Rapallo die Kellnerin Gloria belästigt. Gordon kommt ihr zu Hilfe und verliebt sich in sie. Da beschließen die Beiden nach Seattle zu flüchten. Zuvor verabredet sich Gordon mit seinem Manager Albert vor der Bar von Rapallo. Gordon möchte sich seine Gage für den Kampf abholen, während

---

<sup>67</sup> Seeßlen/Jung S. 14

<sup>68</sup> Seeßlen/Jung S. 14

<sup>69</sup> Seeßlen/Jung S. 14

<sup>70</sup> Seeßlen/Jung S. 33 ff

<sup>71</sup> Seeßlen/Jung S. 87 ff



Gloria ihren letzten Lohn von Rapallo fordert. Der Gangster wird eifersüchtig und schickt seinen Lakaien um Gordon zu töten. Diese bringen aber Albert um. Als sich Gordon und Gloria für die Vorbereitungen zur Abreise trennen, wird die Frau von Rapallos Männern entführt. Gordon entkommt der Polizei, die annimmt, dass er Alberts Mörder ist. Gordon folgt Rapallo zu seinem Versteck, wo auch Gloria gefangen gehalten wird. Es kommt zum Showdown zwischen Gordon und Rapallo, wo der Held den Gangster tötet. Die Polizei verhaftet Gordon, lässt ihn aber frei, nachdem sie von seiner Unschuld überzeugt wurden. Nach der Freilassung begibt sich Gordon zum Bahnhof, In letzter Minute trifft dort auch Gloria ein.

Bei „Killer´s Kiss“ verwendet Kubrick nur Originalkompositionen von Gerald Fried. Nur der Love Theme namens „Gloria“ basiert auf dem Song „Once“ von Norman Gimble und Aden Clar.

#### 1956- The Killing

Der Gangster Johnny Clay plant mit vier Komplizen einen Überfall auf eine Wettbürokasse. Der Plan funktioniert tadellos, doch während das Gespann auf die Geldübergabe mit Clay wartet, werden die Komplizen von Männern überfallen. Bei der Schießerei sterben alle außer George, der zu seiner untreuen Frau nach Hause geht, um sie zu töten.

Clay flüchtet mit dem Geld zum Flughafen. Der Koffer wird aber nicht als Handgepäck zugelassen. Auf der Rollbahn fällt der Koffer zu Boden und gibt den Inhalt frei. Clay stellt sich den Polizisten, die bereits in Anmarsch sind.

Wie schon bei „Killer´s Kiss“ vertonte Gerald Fried den Film von Stanley Kubrick. Der Soundtrack besteht nur aus Originalkompositionen für den Film<sup>72</sup>.

#### 1957- Path of Glory

Erster Weltkrieg: Im Lager der Franzosen soll General Mireau befördert werden, falls ihm das unmögliche gelingt- eine deutsche Festung ein zu nehmen.

Ein Spähtrupp soll die Grenzen ausloten, dabei tötet der Leutnant Roget einen ihm unterstellten Soldaten.

Der Angriff auf die Festung beginnt planmäßig, doch weigern sich eine Menge Soldaten bei dem Selbstmordkommando dabei zu sein. Die Deutschen

---

<sup>72</sup> Seeßlen/Jung S. 93 ff

schlagen den Angriff zurück, worauf General Mireau auf die eigenen Soldaten feuern lässt, auch dieser Befehl wird verweigert. Zur Strafe für Feigheit an der Front sollen hundert Soldaten exekutiert werden. Der General Broulard mildert die Strafe. In der Dämmerung werden drei Männer hingerichtet, die restliche Kompanie wird wieder an die Front geschickt.

Bei „Path of Glory“ verwendete Kubrick zum ersten Mal schon vorhandene Titel zusätzlich zu den Originalkompositionen von Gerald Fried<sup>73</sup>.

### 1960- Spartacus

Der Sklave Spartacus wird von dem Römer Batiatus für die Gladiatorenschule gekauft. In die Sklavin Varinia verliebt sich Spartacus. Dabra, ein riesiger Schwarzer, und Spartacus sollen einen Schaukampf auf Leben und Tod bei dem Besuch des Patriziers Crassus abliefern. Als Dabra sich nach einem gewonnenen Kampf weigert Spartacus zu töten, bringt ihn Crassus um.

Varinia wird von Crassus gekauft und nach Rom gebracht. Kurz zuvor bemerkt Spartacus die Abreise und wird von dem Trainer Marcellus deswegen verspottet. Spartacus kämpft gegen ihn und löst eine Sklavenrevolution aus. Außer Batiatus und Varinia werden alle Wächter festgehalten.

Der Senat in Rom berät sich wegen der Unruhen mit den Sklaven. Glabrus nimmt sechs Legionen und macht sich auf den Aufstand der Sklaven nieder zuschlagen.

Die Sklaven wollen zum Hafen nach Brundisius, um von dort aus mit Piraten nach Hause zu segeln. Es schließen sich immer mehr Leute der Revolte an. Varinia kann ebenfalls von Batiatus fliehen und kommt zu Spartacus. Im Lager der Sklaven trifft ein Abgesandter der Piraten ein und warnt Spartacus von dem nahenden Glabrus. Spartacus greift mit seinen Männern die Legionen an und nimmt Glabrus fest. Dieser wird als Bote der Niederlage nach Rom entsandt.

Weiter auf dem Weg zum Hafen erzählt Varinia, dass sie schwanger ist.

Die Piraten lassen Spartacus im Stich, weil sie von Cassus bestochen wurden. So beschließen die Sklaven nach Rom zu marschieren. Die entscheidende Schlacht verlieren die Sklaven und die Überlebenden werden gefangen genommen. Sie sollen gekreuzigt werden.

---

<sup>73</sup> Seeßlen /Jung. S. 101 ff

Varinia bekommt ihren Sohn und wird von Crassus entführt. Doch wird sie befreit und kann den am Kreuz hängenden Spartacus noch seinen Sohn zeigen, bevor sie als freie Frau Rom verlässt.

#### 1962- Lolita

Der Literaturprofessor Humbert Humbert erschießt den Schriftsteller Clare Quilty.

Rückblende:

Humbert sucht ein Zimmer für seine Vorbereitungen für das nächste Semester. Zuerst lehnt er den Raum bei Mrs. Charlotte Haze ab, als er jedoch ihre Tochter Lolita sieht, mietet er sofort das Zimmer.

Mrs. Haze verliebt sich in Humbert und schickt ihre Tochter auf ein Ferienlager. Humbert heiratet Charlotte, doch in Gedanken ist er bei Lolita. Als Charlotte die wahren Gefühle von Humbert entdeckt läuft sie nach einem Streit auf die Straße, wo sie von einem Auto überfahren wird und stirbt. Nach der Beerdigung fährt Humbert zu Lolita um sie abzuholen. In einer Nacht im Hotel verführt Lolita den Professor. Nach einer langen Autoreise mietet Humbert ein Haus. Die Auseinandersetzungen zwischen den beiden sind äußerst lautstark, dass sich schon die Nachbarn Gedanken machen. Wieder gehen die zwei auf Reisen. Humbert bemerkt, dass sie von einem Auto verfolgt werden als Lolita krank wird und in ein Krankenhaus muss. Dort holt sie ein „Onkel“ ab. Humbert bekommt einen Nervenzusammenbruch.

Drei Jahre später erhält Humbert einen Brief von Lolita. Bei ihr angekommen gesteht sie ein Verhältnis mit dem Schriftsteller Clare Quilty, der sie damals aus dem Krankenhaus mitgenommen hat. Inzwischen hat Lolita ein Kind und ist verheiratet. Sie geht mit ihrem Mann nach Kanada, Humbert steigt in sein Auto und fährt zu Clare Quilty.

Auch in Lolita setzt Kubrick vornehmlich Eigenkompositionen von Nelson Riddle und Bob Harris für den Film ein. Dabei setzt er vor allem den Love Theme als Leitmotiv ein, der immer dann erklingt, wenn Humberts unerfüllte Liebe zu Lolita zum Ausdruck gebracht werden soll<sup>74</sup>.

#### 1962/63- Dr. Strangelove, or How I learned to stop worrying and love the bomb

---

<sup>74</sup> Seeßlen/Jung S. 118 ff

General Ripper hat seine Basis von sämtlichen Kommunikationsmitteln abgeschottet. Er glaubt, dass die kommunistischen Russen die westliche Welt erobern wollen. Ripper gibt den Kampfbefehl gegen Russland und schickt Atomraketenbomber los. Den Rückholcode kennt nur er selbst.

Der amerikanische Präsident befiehlt seinen Generälen die Basis von Ripper zu stürmen, um den Rückholcode zu holen. General Ripper tötet sich selbst, doch kann der Code von Mandrake geknackt werden. Es können aber nicht alle Bomber zurückbeordert werden.

Unterdessen gibt Russland bekannt eine Weltuntergangsmaschine zu besitzen, die losgeht, wenn ein Angriff erfolgt.

Alle überlegen fieberhaft, wie die Welt noch zu retten ist. Dr. Seltsam hält an seiner Theorie fest, dass Menschen in Bunkern und Minen überleben könnten als die Bombe Russland trifft. Danach explodiert die Welt.

Die Musikkompilation in diesem Film ist relativ ungewöhnlich. Sie besteht fast nur aus einem einzigen Musikstück, das in mehreren Varianten zum Einsatz kommt<sup>75</sup>.

### 1965/68- A Space Odyssey

In dem Film gibt es vier Abschnitte.

1. Pflanzenfressende Affen entdecken einen Monolithen in der Nähe. Neugierig beäugen und berühren sie den schwarzen Stein. Darauf erkennt ein Affe, dass er einen Knochen als Waffe benutzen kann.

2. Das Jahr 2001: Der Wissenschaftler Dr. Heywood Floyd reist zu einem Treffen auf einer Raumstation. Auf der Mondbasis wurde ein schwarzer Monolith gefunden. Als sich die Wissenschaftler zu einem Erinnerungsfoto zusammenstellen, sendet der Stein ein Signal.

3. 18 Monate später auf dem Raumschiff Discovery auf dem Weg zum Jupiter: Der Supercomputer HAL 3000 leitet und überwacht den Flug auf dem sich die zwei Astronauten Poole und Bowman und drei Wissenschaftler, die in Tiefschlaf versetzt sind, befinden.

Nach einem Fehler wollen die Astronauten den Computer ausschalten, der darauf hin Poole bei einem Außeneinsatz tötet. Bowman möchte seinen Kollegen retten und geht ebenfalls ins All. Währenddessen schaltet HAL die

---

<sup>75</sup> seeßlen/Jung S. 138 ff

Versorgung der Wissenschaftler aus. Bowman verschafft sich wieder Einlass in das Raumschiff und schaltet endlich den Computer aus. Dadurch erfährt Bowman die wahre Mission, die sie durchführen sollten. Das Signal auf dem Mond war auf den Jupiter gerichtet, so sollten die Wissenschaftler dort nach außerirdischen Spuren suchen.

4. Der Astronaut Bowman ist mit einer Kapsel zum Jupiter unterwegs. Die Reise endet in einem Zimmer, in dem er sich selbst sieht und altert plötzlich. Auch der Monolith ist wieder da. Im Sterben zeigt Bowman auf den Stein und geht danach in einem Leuchten auf.

Der Vorspann mit dem dazugehörigen Main Title ist wohl einer der bekanntesten in der Filmgeschichte. Zu den Klängen von „Also sprach Zarathustra“ erhebt sich die Sonne hinter der Erde und des Mondes.

Kubrick setzt in diesem Film nur schon vorhandene Musik ein, dabei ist zu bemerken, dass die Musik von vielen verschiedenen Genres stammt<sup>76</sup>.

#### 1970/71- A Clockwork Orange

Alex terrorisiert mit seinen Kumpeln die Umwelt. Sie brechen eines Tages in das Haus des Schriftstellers Mr. Alexander ein. Die Gruppe verprügelt den Mann und vergewaltigt seine Frau.

Beim nächsten Verbrechen tötet Alex sein Opfer, wird anschließend von der Polizei verhaftet und zu vierzehn Jahren Haft verurteilt. Nach zwei Jahren Zuchthaus macht Alex bei der experimentellen Ludovico-Therapie mit, die ihn von dem Drang Gewalt anzuwenden mit Hilfe von Beethovenmusik und gewalttätigen Bildern heilen soll.

Nach der Entlassung wird Alex von seinen früheren Opfern erkannt und mit Musik von Beethoven so lange gequält, bis Alex versucht sich selbst umzubringen. Nach diesen Vorkommnissen muss die stark in Bedrängnis geratene Regierung das Experiment rückgängig machen, so dass Alex wieder zu seiner früheren Gewalttätigkeit zurückkehren kann.

#### 1973- 75 – Barry Lyndon

Redmond Barry wächst ohne Vater im 18. Jahrhundert in Irland auf. Nach einem Duell, in dem er Captain Quin tötet, muss er fliehen. Er tritt der irischen Armee

---

<sup>76</sup> Seeßlen/Jung S. 157 ff

bei und beteiligt sich am siebenjährigen Krieg. Barry desertiert, damit er wieder in sein Heimatland gehen kann. Doch er wird als Deserteur erkannt und gezwungen in die preußische Armee einzutreten. Als er nach Berlin geschickt wird, um seinen Landsmann Chevalier de Balibari zu enttarnen, verbündet er sich mit diesem. Beide fliehen. Barry lernt die reiche Lady Lyndon kennen und heiratet sie ein wenig später. Doch die Ehe ist nicht glücklich, da Barry seine Frau betrügt. Er zerwirft sich mit seinem Stiefsohn, so dass sich auch alle Freunde von ihm abwenden. Nachdem auch noch der leibliche Sohn von Barry bei einem Reitunfall stirbt entfernt er sich immer mehr von seiner Frau. Sein Stiefsohn fordert Barry zum Duell. Schwer getroffen muss Barry das Land verlassen.

Musikalisch kann der Film in drei Teile unterteilt werden, die den sozialen Status des Protagonisten zeigen. Im ersten Teil, der am irischen Land spielt, setzt Kubrick hauptsächlich irische Volksmusik ein. Nachdem Redmont in die Armee eingetreten ist, kommen Handtrommeln, Schlagwerke und militärische Märsche zum Einsatz, die ein Klischee für die Armee bedeuten. Im dritten Teil setzt Kubrick ausschließlich Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ein, die seinen sozialen Umgang widerspiegeln<sup>77</sup>.

#### 1978-80 – The Shining

Während des Winters ist das Overlook- Hotel geschlossen. Der Lehrer Jack Torrance, seine Frau Wendy und ihr Sohn Danny, der über die übersinnliche Fähigkeit des „Shinings“ verfügt, ziehen über den Winter in das leere Hotel. Danny hat Visionen von einem schon mehrere Jahre zurück liegenden Mord. Jacks Vorgänger tötete seine Frau und seine zwei Töchter.

Jack ändert sein Verhalten ebenfalls und von einem Barkeeper, der plötzlich auftaucht, auch noch bestätigt.

Weitere seltsame Geschehnisse passieren in dem Hotel. Der Koch des Hotels Halloran kommt Wendy und Danny, der ihn mit Hilfe des „Shinings“ geholt hat, zur Hilfe.

Jack, nachdem er seine Familie angegriffen hat, wird von Wendy in einen Vorratsschrank gesperrt, aus dem er Dank der Hilfe eines Kellners fliehen kann. Er tötet Halloran und verfolgt Danny in das hinter dem Hotel liegenden

---

<sup>77</sup> Seeßlen/Jung S. 210

Labyrinth. Danny kann Jack austricksen und entkommt mit seiner Mutter in einem Schneemobil. Jack erfriert im Laufe der Nacht.

#### 1987- Full Metal Jacket

Dieser Film kann in zwei Abschnitte eingeteilt werden.

1. Im Ausbildungslager der US- Marines sind neue Rekruten angekommen. Der bössartige Sergeant Hartman quält die Soldaten, besonders den etwas zurückgebliebenen Leonard. Die ganze Einheit wird wegen Leonards Unfähigkeit bestraft, die wiederum Leonard bestraft. Darauf ändert er sein Verhalten und besteht die Prüfung zum Marine. In der Nacht zur offiziellen „Angelobung“ entdeckt Joker den auf der Toilette mit einem geladenen Gewehr sitzenden Leonard. Als Sergeant Hartman eintrifft und Leonard anschreit, erschießt er zuerst seinen Peiniger, kurz darauf sich selbst.

2. Der Soldat Joker ist mit seinem Kollegen Rafterman Berichterstatter. Die beiden werden zur nächsten Front geschickt, wo sie auf einen alten Bekannten Soldat Cowboy treffen. Der Zug Cowboys bricht zum nächsten Einsatzort auf. Auf dem Weg werden sie von einem Heckenschützen beschossen. Cowboy wird beim Angriff auf das Gebäude, in dem der Schütze sitzt, tödlich verwundet. Joker entdeckt den Schützen als erster: es ist ein vietnamesisches Mädchen, dass sofort das Feuer eröffnet. Als der Soldat Animal Mother eintrifft, schießt er sofort auf das Mädchen. Das Mädchen bittet schwer verletzt um den Gnadenschuss, den Joker ihr gewährt. Nach „getaner Arbeit“ ziehen die Soldaten singend weiter.

Der erste Teil des Filmes wird von Inzidenzmusik dominiert. Die Soldaten singen während ihres Trainings meist ununterbrochen. Im zweiten Teil des Filmes kommen vermehrt bekannte Schlager zum Einsatz, die die Unbeschwertheit der Soldaten im Kriegsgebiet darstellen sollen. Unterbrochen werden diese Muster durch gelegentlichen Einsatz von Mood Music, die in gefährlichen und bedrohenden Situationen eingesetzt wird<sup>78</sup>.

#### 1999- Eyes Wide Shut

Dr. William Harford und seine Frau Alice gelten eigentlich als glücklich verheiratet, doch der Schein trügt. Auf einer Party von ihrem gemeinsamen

---

<sup>78</sup> Seeßlen/Jung S. 265 ff

Freund Ziegler flirten beide fremd. Nach der Party gesteht Alice ihrem Mann ihre sexuellen Fantasien mit einem Marineoffizier. Bevor alles ausdiskutiert werden kann, wird William (Bill) zu einem Patienten gerufen. Dort entsteht eine verfängliche Situation, die aber abrupt endet.

Auf der Straße er die Prostituierte Domino, die er nach Hause begleitet. Auch diese Zusammenkunft hat ein jähes Ende. Bill trifft sich danach mit einem befreundeten Pianisten, der ihm von einer geheimen „Sexparty“ und wie er dort Einlass bekommt, erzählt

Bill leiht sich ein Kostüm aus, damit er unter den geladenen Gästen als Fremder unerkannt bleibt. Auf der Party angekommen warnt ihn eine Prostituierte und fordert ihn auf, sofort zu gehen, doch wird er geschnappt und bloßgestellt. Die Prostituierte opfert sich für ihn und er wird entlassen,

Am nächsten Tag erfährt Bill aus der Zeitung, dass die Prostituierte gestorben ist und nachdem er seinen Freund, den Pianisten, aufgesucht hat, dass dieser von zwei Schlägern verschleppt wurde.

Bill fährt zu Domino, die nicht zu Hause ist. Jedoch erfährt er von ihrer Mitbewohnerin, dass Domino HIV- positiv ist.

Als Bill sich mit Ziegler trifft, erzählt der ihm, dass auch er auf der „Sexparty“ gewesen sei. Die Warnungen für ihn sollten in lediglich erschrecken, um wichtige Persönlichkeiten zu schützen. Der Pianist wurde wegen seiner Indiskretion bestraft, ist aber wohl auf. Die Prostituierte ist an einer Überdosis Drogen gestorben.

Als Bill nach Hause kommt, bricht er zusammen und verspricht seiner Frau alles zu gestehen.

Bill und Alice überlegen am Nächsten Tag gemeinsam, wie sie ihre Ehe retten können.

In diesem Film setzt Kubrick drei verschiedene Varianten von Musik ein. Zum einen werden Eigenkompositionen von Jocelyn Pook eingesetzt. Als zweite Kategorie können die Musikstücke von György Ligeti und Dimitri Schostakowitsch und Franz Liszt gesehen werden. Zusätzlich lässt Kubick noch orchestrale Jazznummern erklingen<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Seeßlen/Jung S 281 ff



## 4. STANLEY KUBRICK UND SEINE FILME

### 4.1 ANALYSE

#### 4.1.1 SPARTACUS

Der Film „Spartacus“ beginnt mit einer Ouvertüre. Durch dieses drei Minuten und 44 Sekunden lange Musikstück wird das Publikum bereits mit einigen musikalischen Passagen des Filmes vertraut gemacht. Der Komponist verarbeitete in der Ouvertüre Teile der Filmmusik, insbesondere die Begleitmusik zu den Sklavenaufständen und das Hauptmotiv der einzelnen Sklavenmärsche. Die Musik besteht aus verschiedenen Blasinstrumenten, wie Posaune, Trompeten oder Flöten, sowie aus Glockenspielen, Beckenschlägen und Trommelwirbel. Das Musikarrangement zeigt hauptsächlich einen militärischen Charakter, der die Zuschauer auf das hauptsächlichste Thema des folgenden Filmes hinweist.

Nach der Ouvertüre beginnt der eigentliche Vorspann<sup>80</sup>. Nach der Einblendung des Universal International Logos, das von einer einleitenden Fanfare begleitet wird, wechseln sich die einzelnen Namen der Mitwirkenden ab. Die Schriftzüge werden von schemenhaften Bildern verschiedener römischer Statuen begleitet, die zu den jeweiligen Rollen der Schauspieler passen.

Die Eingangsfanfare wiederholt sich, unterbrochen von Paukenschlägen, die schon in der Ouvertüre zu hören waren. Als der Titel des Filmes eingeblendet wird, ertönen erneut die Blasinstrumente. Die Melodie steigert sich kontinuierlich bis sie in ein dissonantes Finale aus Streicherstimmen führt. Im letzten Teil wird eine Maske oder ein Gesicht einer Statue gezeigt, die unter den Längen der Musik zerbricht.

Die Ouvertüre und der Vorspann erinnern stark an die Technik der Ouvertüre in der Oper und so sollen die zwei Vorspiele auch hier in das monumentale Geschehen einstimmen, dass im Film folgt. Auch werden in beiden Musikstücken bereits Musikthemen verwendet, die dann später im Film zu

---

<sup>80</sup> 0:03':49''

hören sein werden, sodass das Publikum eine Einführung in die Klänge des Filmes bekommt. Die Musik unterstreicht zudem den historischen Kontext des Filmes, indem sie die damalige Musik nachahmt.

Nach dem Vorspann setzt eine Erzählerstimme<sup>81</sup> ein, die den Zuschauern die gegenwärtige Lage und den Ort, an dem sich der Film abspielt, erklärt. Dazu stellt die Stimme auch Spartacus vor und erzählt seine traurige Geschichte. Die Musik, die die Szene untermalt ist das „Spartacus Thema“<sup>82</sup>, dass immer dann in Aktion tritt, wenn Spartacus sich an einer entscheidenden Stelle für sein Leben befindet.

Bei der Ankunft von Batiatus im Steinbruch, wo Spartacus arbeitet, beginnt die Musik, die Spartacus bis in die Gladiatorenschule begleiten soll<sup>83</sup>. Batiatus wählt einige Sklaven aus, die er mitnehmen möchte und begibt sich mit ihnen auf die Reise. Zuerst sehen die Zuschauer eine Karawane durch die Wüste ziehen, dann geht die Reise mit einem Schiff und einem Wagen weiter, bis schließlich alle in der Schule angekommen sind. Die ganze Reise steht unter einem musikalischen Bogen, der die Zusammengehörigkeit der Szenenfolgen zeigen soll. Dabei verändert sich die Musik in den einzelnen Einstellungen geringfügig, um auf das Tempo der verschiedenen Fortbewegungsarten angepasst zu sein. So wird der Rhythmus der Musik zum Beispiel beim Zeigen des Schiffes schneller.

Bei der ersten Begegnung von Spartacus und Varinia erscheint auch zum ersten Mal der „Love Theme“<sup>84</sup>. Dieses Stück hat einen sehr ruhigen und romantischen Charakter und besteht aus lyrischen Oboen und/oder Geigen.

Der nächste Musikeinsatz wird durch eine Fanfare eingeleitet und soll ebenfalls eine Szenenabfolge verbinden.

---

<sup>81</sup> 0:07':28''

<sup>82</sup> Begriff nach Bodde S 116.ff

<sup>83</sup> 0:12':07''

<sup>84</sup> 0:19':24''

Beim ersten Training in der Gladiatorenschule<sup>85</sup> wird die Härte der Ausbildung gezeigt, die die Sklaven erdulden müssen. Die Musik besitzt einen hektischen Rhythmus, der zu der hektischen Stimmung passt. Der ständige Taktwechsel in der Musik verrät, wie anstrengend und mühsam die Übungen sind. Durch das zusätzliche Zeigen der Anstrengung durch die musikalische Untermalung ergibt sich eine addierende Wirkung zu den Bildern, sodass die Zuschauer die Situation auch sicher begreifen.

Nach den gezeigten Trainingseinheiten wird Spartacus erneut in seine Zelle eingesperrt<sup>86</sup>. Langsam geht er im Raum auf und ab. Dabei wird er von einer melancholischen Melodie begleitet, die von einem Horn gespielt wird. Als die Türe aufgeht und Varinia herein kommt, wechselt die Melodie zum „Love Theme“, der die Freude des Wiedersehens anzeigt. Gleich darauf verdüstert sich die Stimmung wieder durch dunkle und tiefe Streichertöne, da Varinia gleich wieder weggebracht wird. Als Spartacus wieder alleine ist und an die Wand starrt setzt erneut das melancholische Horn ein, das zu Beginn der Szene schon die Einsamkeit symbolisiert hat. Durch die Veränderung der Musik in dieser Szene wird die genaue Gemütslage von Spartacus angezeigt, sodass der Einsatz als Mood Music angesehen werden kann.

Bei jedem Zusammentreffen von Spartacus und Varinia ertönt der „Love Theme“<sup>87</sup>. Dieser Einsatz zeigt die stetig wachsende Liebe zwischen diesen beiden Menschen.

Crassus, ein römischer Feldherr begleitet von zwei Frauen und Glabrus, erscheint in der Arena des Batiatus um Sklaven für einen Gladiatorenkampf zu finden. Während des Gespräches ertönt eine leichte, lyrische Musik, die einen sehr entspannten Charakter hat<sup>88</sup>. Sie zeigt die Gelassenheit und Unbeschwertheit der Besucher an, die die römische Oberschicht repräsentieren.

Die Damen gehen auf die Suche nach den Kämpfern, die auf Leben und Tod gegeneinander antreten sollen. Dabei wählen sie Crixus, Gallino, Draba und Spartacus aus. Nachdem die zwei Frauen ihre Wahl getroffen haben und zu

---

<sup>85</sup> 0:22':50''

<sup>86</sup> 0:25':31''

<sup>87</sup> 0:27':56 und 0:30':06''

<sup>88</sup> 0:33':21''

den Männern stoßen, ertönt erneut die leichte Musik von vorhin<sup>89</sup>. Die Musik zeigt an, mit welcher Leichtigkeit und Skrupellosigkeit die römische Oberschicht einfach den Tod mehrerer Menschen befehlen kann. Die Musik ertönt bis die Gladiatoren in der Küche zu sehen sind.

Die ausgewählten Sklaven müssen durch die Küche in einen hölzernen Verschlag gehen, der an die Kampfarena grenzt<sup>90</sup>. Während des Ganges erklingt die dumpfe Melodie, in tiefen Registern gespielten Instrumente, die den „Spartacus Theme“ bildet. Dazu begleitet von Trommeln zeigt die Musik die Schwere und unheilvolle Gefühle an. Auch dieser Einsatz von Musik kann als Mood Music bezeichnet werden.

Crixus und Gallino werden zuerst aus dem Verschlag geholt und sollen gegeneinander kämpfen<sup>91</sup>. Die Zuschauer sehen den Kampf nicht wirklich, da die Kamera im Verschlag bei Draba und Spartacus bleibt. Die Musik ist zuerst verhalten, um die angespannte Lage der zwei Sklaven zu verdeutlichen. Er später im Kampf steigert sich die Musik.

Die Spannungskurve des Kampfes wird durch die Spannungskurve in der Musik nachgeahmt, sodass die Zuschauer wissen, was in der Arena passiert. Die Musik steigert sich parallel zum Kampf. Als Galliano von Crixus am Ende getötet wird, hat auch die Musik ihren Höhepunkt, der gleichzeitig mit dem Schrei von Galliano in einen dissonanten Akkord mündet.

Auch die Musik beim zweiten Kampf gestaltet sich ähnlich<sup>92</sup>. Die Musik verhält sich dynamisch zum Geschehen und steigert sich mit den beiden Akteuren zum Höhepunkt, wo sie schließlich eine Pause macht. Die Musik hält, wie auch die Zuschauer, den Atem an, als Draba Spartacus besiegt hat und den Dreizack an Spartacus Hals hält um ihn zu töten.

Als Draba aber von Spartacus ablässt und auf die Römer losgeht, setzt die Musik wieder ein und wird sofort dramatischer als vor der Pause. Als Draba von dem römischen Speer getroffen und von Crassus zusätzlich mit einem Messer

---

<sup>89</sup> 0:38':35''

<sup>90</sup> 0:41':20''

<sup>91</sup> 0:43':22''

<sup>92</sup> 0:45':03''

in das Genick gestochen wird, endet die Musik in einen dissonanten Akkord. Daraufhin wird die Musik wieder ruhiger.

Die Musik, die bei diesem zweiten Kampf zu hören war, untermalte schon einmal eine Szene im Film. Bei der ersten Trainingsszene zeigte die Musik die Anstrengung der Gladiatoren an. Die gleiche Wirkung soll jetzt die Musik erneut auf die Zuschauer haben. Durch das genaue Hinzeigen auf die mühevollen Qual zeigt sich erneut die addierende Wirkung dieses Musikteils. Durch den Einsatz der Musik in diesen beiden Szenen zeigt Kubrick eine Verbindung zwischen Training und dem ernsthaften Einsatz der Gladiatoren.

Kurz darauf beginnt der Aufstand der Sklaven<sup>93</sup>. Als Marcellus Spartacus mitteilt, dass Varinia nach Rom verkauft wurde, und ihn auch noch verspottet, geht Spartacus auf Macellus los und tötet ihm im Kampf. Alle Gladiatoren beginnen gegen die römischen Soldaten zu kämpfen und erobern nach und nach die ganze Schule und vertrieben oder töten ihre Gegner. Während des ganzen Aufstandes ertönt eine rhythmische und beschwingte Musik aus Bläsern und Trommeln, die die Zuschauer mitreißen soll. Die Musik weist den gleichen aktiven Gestus aus, den die Bilder ebenso haben. Dadurch werden die Ereignisse durch die Musik genau dargestellt und unterstrichen.

Nach der Eroberung der Gladiatorenschule laufen die nun befreiten Sklaven über die Hügel von Capua davon<sup>94</sup>. Das „Rebellionsthema“<sup>95</sup>, das unter anderem als Leitmotiv funktioniert, hat einen stark militärischen Charakter und taucht immer dann auf, wenn die Rebellion der Sklaven im Bild gezeigt wird.

Die nächste Szene wird von der vorherigen durch ein Schwarzbild abgegrenzt. Auch die Musik des „Rebellionsthema“ wird durch den kurzen Schwarzframe ausgesetzt. Gleich darauf ertönt aber eine Bläserfanfare und die Stadt Rom kommt ins Bild<sup>96</sup>. Dazu blendet der Titel „Rome“ ein, der aber eigentlich auch entfallen könnte, da die Musik und die Bilder einen eindeutigen Ortswechsel anzeigen. Dass auch ein Zeitsprung zwischen der vorherigen Szene und der

---

<sup>93</sup> 0:51':27"

<sup>94</sup> 0:54':36"

<sup>95</sup> Begriff nach Bodde

<sup>96</sup> 0:55':19"

jetzt gezeigten besteht, erkennen die Zuschauer erst beim Gespräch der Senatoren. Die Rebellion hat bereits weite Kreise gezogen und weitet sich immer mehr aus.

Gladius wird vom Senat ausgewählt gegen die Sklaven ins Feld zu ziehen. Nach dem Gespräch mit Crassus, seinem Gönner, werden die Bilder von plündernden Sklaven gezeigt. Gleichzeitig setzt erneut das „Rebellionsthema“ ein<sup>97</sup>. Durch das Einsetzen der Musik wird wieder ein Ortswechsel angezeigt. Auch hier bedeutet der fanfarenartige Charakter der lauten Bläser des Themas die Entschlossenheit der Sklaven, gegen ihre ehemaligen Herren zu kämpfen.

Nachdem die erste Rebellion der Sklaven in der Gladiatorenschule geglückt ist, beschließen die Sklaven Spartacus zum Anführer der Rebellion zu machen. Die ganze Gruppe entscheidet sich nach Brundisium im Süden des römischen Reiches zu marschieren, um dort mit den Schiffen der Piraten aus dem Reich in die Freiheit zu flüchten. Der Fanfareneinsatz des „Rebellionsthemas“ zeigt an, dass die Reise der Sklaven beginnt<sup>98</sup>. Die Musik bekräftigt den aktiven Gestus der Bilder, in denen die Menschen über Hügel und Felder reiten, um zu einem neuen Lager zu gelangen. Dabei zeigen die Bilder, dass immer mehr Sklaven sich befreien und sich Spartacus anschließen. Alle Szenen werden von der gleichen Musik begleitet, wodurch eine zusammengehörige Szenefolge entsteht, in der die Zeit keine große Rolle spielt. Ein neuer Lagerplatz wurde am Vesuv organisiert, zu dem alle reisen.

Als die Gruppe um Spartacus sich in einem Wald befindet, indem sich noch weitere Menschen der Sache anschließen, endet die Bläsermusik des „Rebellionsthemas“ abrupt. Gleichzeitig setzt der romantische und ruhige „Love Theme“ ein, der anzeigt, dass die Szene etwas mit Varinia zu tun haben muss. So taucht Varinia am Ende des Zuges auf<sup>99</sup>. Beim Schnitt auf Spartacus, der die Neuankömmlinge anfeuert, erklingt eine Mischform aus den mittlerweile gedämpften Bläsern mit den Geigen. Bei einem erneuten Schnitt auf Varinia ist erneut nur der „Love Theme“ zu hören. Beim nächsten Schnitt auf Spartacus

---

<sup>97</sup> 1:03':35''

<sup>98</sup> 1:09':00''

<sup>99</sup> 1:10':08''

hat er schon erkannt, wer da vor ihm steht. Die Musik ist wieder die Mischform aus Geigen und Bläsern, wobei sich die Bläser genauso schnell verziehen, wie die anderen Reisenden der Gruppe auch, sodass Spartacus und Varinia alleine sind. Auch die Musik, die jetzt nur mehr aus dem „Love Theme“ besteht, zeigt die Zweisamkeit der beiden Liebenden an.

Der nächste Musikeinsatz im Film ist die Badszene von Crassus und Antoninus<sup>100</sup>. Crassus sitzt im Bad und lässt sich von seinem Sklaven waschen. Die Musik ist sehr ruhig und drückt die entspannte und gelöste Stimmung aus, die in diesem Moment vorherrscht. Auch verstärkt die Musik die erotische Komponente in diesem intimen Moment zwischen Crassus und Antonius.

In einem günstigen Moment verschwindet Antonius aus Crassus Haus, um sich, wie sich in einer der nächsten Szenen zeigt, Spartacus anzuschließen.

In der nächsten Szene in der Musik vorkommt, sieht man die Vorbereitungen im Lager der Sklaven<sup>101</sup>. Die Musik zeigt erneut ihren heroischen und aktiven Charakter durch Bläserinsatz und Trommeln. Die Sklaven machen sich für den Kampf gegen die Römer bereit. Auch die Römer, angeführt von Glabrus, ziehen Richtung Vesuv, um das Sklavenheer zu stoppen.

Unterbrochen wird die aufbrausende Musik nur in den Abendstunden, in denen die Bilder die ruhige und entspannte Stimmung zeigen<sup>102</sup>. Diese wird durch die ruhige Musik von Oboen unterstützt, die aber gleichzeitig einige Motive des zuvor verwendeten Musikstückes besitzt. So entsteht eine Verbindung zwischen den Tagen und den Abenden.

Antoninus trägt im Lager ein Gedicht vor, zu dem einige Bilder aus dem Lagerleben gezeigt werden<sup>103</sup>. Diese Bilder zeigen die Sehnsucht der Menschen an, die ein freies unbeschwertes Leben führen wollen. Dazu hören die Zuschauer ein leises Oboenstück, das die Sehnsüchte und Wünsche der Lagerbewohner unterstreicht. Das Motiv der Oboe ist jenes, welches gravierende Wendepunkte in Spartacus Leben anzeigen: das „Spartacus

---

<sup>100</sup> 1:16':56"

<sup>101</sup> 1:20':37"

<sup>102</sup> 1:25':15"

<sup>103</sup> 1:26':50"

Thema“. So untermalt die Musik einerseits die Stimmung der ganzen Szene, andererseits symbolisiert die Musik erneut einen Wendepunkt. So werden aus den Sehnsüchten der körperlichen Freiheit auch Sehnsüchte der geistigen Freiheit. Das Gedicht, das Antonius von seinem Vater gelernt hat, trägt er nun nicht mehr seinen römischen Besitzern vor, sondern Gleichgesinnten, die verstehen, was mit dem Text gemeint ist. Das Gesicht symbolisiert ebenso die Heimwehgefühle sämtlicher Sklaven, die sich im Lager befinden und Hoffnung auf Rückkehr haben. Die Musik versucht, wie das Gedicht die Sklaven, die Zuschauer zu rühren und in die Gemeinschaft des Sklavenheeres einzubinden.

Boten kommen im Lager an und berichten Spartacus von Glabrus und seinem Heer, das sich schon in unmittelbarer Nähe befindet. Noch in der Nacht wollen die Sklaven Glabrus angreifen. Das Rebellionsthema erscheint wieder und begleitet die Sklaven bei ihren Vorbereitungen für den Kampf.<sup>104</sup>

Nach der gewonnenen Schlacht wurde Glabrus festgenommen und wieder nach Rom zurückgeschickt<sup>105</sup>. Die Musik unterlegt die aktiven Bilder der feiernden Sklaven, die den ersten Sieg gegen die römische Herrschaft gewonnen haben. Auch während der Ansprache von Spartacus bleibt die musikalische Untermalung gleich und unterstützt das erhebende Gefühl des Sieges durch ihren Gestus.

Nach einer Pause, dem Zwischenakt und einer kurzen Szene in Rom, in der der Plan der Slaven dargelegt wird, beginnt der zweite große Sklavenmarsch, in dem das „Rebellionsthema“ einsetzt<sup>106</sup>. Es bildet den Rahmen für eine erneute weite Reise der Sklaven und verbindet wieder mehrere Szenenfolgen miteinander.

Die Bilder der marschierenden Menschen werden in zwei Fällen unterbrochen. Zuerst sehen die Zuschauer ein Pärchen, das ein neugeborenes Kind beerdigt<sup>107</sup>. Diese Szene wird von einer besonders melancholischen und rührseligen Musik begleitet, die die Traurigkeit und den Verlust der beiden Eltern darstellen soll. Nach einer erneuten Marschszene übernimmt der „Love

---

<sup>104</sup> 1:37':27"

<sup>105</sup> 1:42':27"

<sup>106</sup> 1:50':09"

<sup>107</sup> 1:52':09"



Theme“ die Musiklandschaft des Filmes<sup>108</sup>. Varinia ist baden in einem Waldsee, an dem Spartacus sie beobachtet. Die Musik dreht sich zum „Spartacusthema“, als Varinia aus dem Bad steigt um Spartacus zu sagen, dass sie ein Kind erwartet. Beim weiterführenden Marsch erklingt wieder das „Rebellionsthema“ um die Zusammengehörigkeit dieser Szenenfolge zu zeigen. Die Musik blendet erst bei dem Schnitt auf Rom aus.

Nach dem neuerlichen Sieg in Metapontum zieht die Sklavenarmee durch die Stadt und wird von den Bewohnern bejubelt<sup>109</sup>. Die Musik unterstreicht die Bilder mit der aktiven Musik, die schon öfter im Film verwendet wurde. Die lebhaften Rhythmen sollen die Zuschauer in den Siegestaumel mitreißen.

Nach dem Einzug in die Stadt marschieren die Sklaven immer weiter Richtung Brundisus.<sup>110</sup>

Als die Reiter den Strand erreichen, erkennen sie, dass die Stadt noch zu weit weg ist und die Sklaven ein letztes Mal rasten müssen<sup>111</sup>. Spartacus schickt unterdessen nach Tigranes, der ihm leider schlechte Nachrichten bringt. Die Piraten wurden von Crassus bestochen, um fern zu bleiben, eine römische Armee segelt Richtung Brundisus und eine weitere ist am Land unterwegs Richtung Sklavenlager.

Als Spartacus seinen Gefolgsleuten die auswegslose Lage erklärt und seinen Plan unterbreitet nach Rom zu gehen, wird die Rede immer wieder mit Schnitten nach Rom unterbrochen, wo Crassus ebenfalls seine Männer auf den Kampf einschwört.

Als das römische Heer sich in Bewegung setzt, setzt auch die Musik des „Rebellionsthema“ ein<sup>112</sup>. Im Gegenschnitt sieht das Publikum, wie sich auch das Sklavenheer auf den Weg macht.

In der Nacht vor dem großen Kampf streift Spartacus durch das Lager der Sklaven und betrachtet die verschiedenen Menschen, die sich dort befinden. Die Musik wird von einem Konglomerat verschiedener schon bekannter

---

<sup>108</sup> 1:53':27"

<sup>109</sup> 1:57':19"

<sup>110</sup> 2:03':51"

<sup>111</sup> 2:04':30"

<sup>112</sup> 2:12':39"

Melodien zusammengestellt<sup>113</sup>. Die Grundmelodie beschreibt die gleichen Grundtöne der Begleitmusik der Sklavenmärsche, wenn auch der aufbrausende Charakter durch die Bläser fehlt. Dazu kommen zitherähnliche Töne, die auch schon während des zweiten Marsches bei der Beerdigung des Babys zu hören war. Diese melancholische Stimmung in der Musik drückt die Hoffnungslosigkeit und Bedrücktheit des Spartacus aus, der noch immer versucht die Freiheit zu erlangen. Die Wiederholungen einzelner Elemente auf Bild- und Tonebene verweisen auf schon vergangene Szenen, die der Held durchlebt hat. Mit seinem Gang zieht er für sich selbst noch einmal Resümee vor der entscheidenden Schlacht.

Am nächsten Morgen beginnt die letzte Schlacht gegen die Römer<sup>114</sup>. Das Heer der Sklaven sowie der Römer haben Stellung bezogen. Bei unerbittlichen Trommelschlägen stellt Kubrick die Armee der Sklaven vor. Bei jedem Tusch passiert ein Schnitt auf eine andere Gruppe der Sklaven. Die Einstellungsgrößen der jeweiligen Bilder unterscheiden sich, sodass die Zuschauer die einzelnen Gruppen unterscheiden können. Der Schnitt ist genau auf die Musik ausgerichtet. Sobald das Sklavenheer vorgestellt wurde, ist nun die generische Seite dran. Im Moment, als Crassus mit seinen Generälen ins Bild kommen, setzen Fanfaren ein, die in einer tieferen Lage beim Gegenschuss erneut klingt. In der anschließenden Supertotale sind dann nur mehr die Trommeln zu hören.

Während sich die Römer zu einer Kampfformation aufstellen, beginnen die Fanfaren erneut zu dröhnen. Sie sind metrisch synchron zu den Bewegungen der Römer und reißen jäh ab, als diese stehen bleiben. Die Gleichheit des Marsches der Römer mit dem Rhythmus der Fanfaren zeigt die drohende Gefahr an, die von den Römern ausgeht.

Nach einer kurzen Pause beenden die Römer ihre Kampfaufstellung und gehen zum Angriff über. Die Musik erhebt sich von neuem im gleichen Muster wie kurz zu vor. Die aggressive und brutale Musik bleibt den ganzen Kampf über bestehen. Sie zeigt die Überlegenheit und Macht der Römer an, die klar im Vorteil sind. Die Musik steigert sich parallel zum Bild bis sie im Kampfgewimmel

---

<sup>113</sup> 2:18:41''

<sup>114</sup> 2:23:51''

etwas untergeht. Durch die Geräuschkulisse der Kämpfenden und die Geballtheit der Bilder bildet die Musik einen untergeordneten Grundtenor, der die Situation beschreibt.

In einem kurzen Moment steigert sich die Musik erneut, wodurch die Geräuschebene des Filmes zurückschreckt. Die Verstärkung für die Römer ist eingetroffen und greift in das Geschehen ein.

Die nächste Szene beschreibt das Grauen, das die Römer angerichtet haben<sup>115</sup>. Das Bild zeigt ein Schlachtfeld, das übersät ist mit Leichen. Die Musik, die dazu einsetzt, hat eine melancholische Geigenstimmung, die mit der Melodie des „Love Theme“ vermischt wird. Sie symbolisiert die unheimliche Atmosphäre, die bei den Toten herrscht. Durch den Einsatz des „Love Theme“ wird zusätzlich noch angezeigt, dass Varinia, Spartacus oder beide noch leben. Dies bestätigt sich kurz darauf, als Crassus Varinia mit ihren neugeborenen Sohn findet.

Die Musik blendet aus, als der Reiter bei den gefangenen Sklaven eintrifft.

Crassus stellt die Sklaven vor die Wahl: eigener Tod durch Kreuzigung oder die Auslieferung von Spartacus<sup>116</sup>. Als dieser sich ergeben will, erheben sich nach und nach alle Sklaven, um zu behaupten sie seien selbst Spartacus. Als Antoninus als erster aufsteht, erklingt das „Rebellionsthema“, welches anzeigt, dass Crassus zwar die Schlacht gewonnen hat, aber keinen Sieg über die Sklaven erringen konnte. Die üble Stimmung von Crassus wird in Folge von Streichern in ihren tiefen Registern dargestellt.

Auf dem Weg nach Rom sollen die Sklaven nacheinander am Wegesrand gekreuzigt werden. Crassus entdeckt seinen ehemaligen Sklaven Antoninus und bestimmt, dass dieser und Spartacus bis zuletzt am Leben bleiben sollen. In diesem Moment erscheint das „Spartacusthema“.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> 2:32':01"

<sup>116</sup> 2:33':47"

<sup>117</sup> 2:36':39"

In Rom angekommen versucht Crassus Varinia für sich zu gewinnen.<sup>118</sup> Er behängt sie mit schwerem Schmuck und versucht ihr zu schmeicheln. Zunächst erscheint dieselbe Musik, wie in der Badeszene mit Antoninus. Die Musik steigert sich äquivalent zu der Stimmung des Crassus. Sobald Zorn oder Wut in ihm aufsteigt, verändert sich die Musik.

In der Nacht unterhalten sich die zwei angeketteten Sklaven Antoninus und Spartacus, als Crassus bei ihnen ankommt<sup>119</sup>. Die Musik, die bei dem Gespräch sehr ruhig war, erfährt eine dynamische Steigerung durch Crassus Zorn. Er schlägt Spartacus, was durch einen Tusch noch verdeutlicht wird. Auch das Spucken von Spartacus wird durch einen Tusch verstärkt. Die Musik steigert sich kontinuierlich in ihrer Dramatik bis letztendlich der finale Zweikampf der zwei Freunde Spartacus und Antoninus bevorsteht. Beide wollen sich gegenseitig vor der Schmach des Kreuzes bewahren und so versuchen sie sich zu töten. Spartacus schafft es schließlich Antoninus als erster tödlich zu verwunden. Während des Kampfes ertönt das „Spartacus Thema“, das dem Rebellionsthema nach dem Kampf Platz macht. Auch das dritte Leitmotiv des Filmes wird in dieser Szene untergebracht. Der „Love Theme“ setzt ein, als Crassus von Varinia spricht, die sich in seinem Haus befindet.

Was Crassus nicht erahnt, ist, dass Grachus, der ewige Rivale von Crassus, Varinia von Batiatus entführen ließ, um ihr die Freiheit zu schenken und Crassus zu verletzen.

Als Varinia mit ihrem Sohn und Batiatus als freie Frau Rom verlassen kann, kommt sie am Kreuz von Spartacus vorbei<sup>120</sup>. Der „Love Theme“ setzt erneut ein, als sie auf das Kreuz zugeht. Sie kann Spartacus größten Wunsch erfüllen: sein Sohn wird in Freiheit aufwachsen. Die Geigen des „Love Theme“ zeigen die Sehnsucht der beiden Liebenden an, die von da an immer getrennt sein werden. Zum einen stellen die schluchzenden Geigen die Trauer von Varinia dar, auf der anderen Seite sind sie ein Symbol für die furchterlichen Qualen, die Spartacus erleiden musste.

---

<sup>118</sup> 2:44':52"

<sup>119</sup> 2:51':00"

<sup>120</sup> 3:02':23"

Sie verabschiedet sich von Spartacus ein letztes Mal und verlässt Rom<sup>121</sup>. In diesem Augenblick setzt das „Rebellionsthema“ ein. Die Rebellion hat es doch geschafft einen Teil von Spartacus in die Freiheit zu schicken.

Das „Rebellionsthema“ endet in der Einblendung von „The End“ in einem dissonanten Akkord<sup>122</sup>.

Zu den darauf folgenden Credits erklingt erneut der „Love Theme“, der das meist gebrauchte Musikstück des Filmes war. Zum Schluss weist Kubrick mit dieser Verwendung noch einmal auf die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Spartacus und Varinia hin.

In dem Film gibt es drei Leitmotive<sup>123</sup>, die immer wieder in verschiedenen Arrangements auftreten.

Zum einen gibt es das „Rebellionsthema“, das für die militärischen Szenen im Film stehen und den Sklavenaufstand gegen ihre Herren zeigen soll.

Das Motiv wird schon in der Ouvertüre und im Vorspann vorgestellt und hat einen sehr aufbrausenden Charakter, der eben die Rebellion darstellen soll.

Die Musik ist laut, mit Bläsern und Trommeln bestückt und entspricht dem Klischee der Militärmusik.

Das Thema tritt zum ersten Mal bei dem Aufstand in der Küche der Gladiatorenschule auf. Es begleitet die Sklaven bei ihrem Kampf gegen Rom. Das Thema ist zu hören bei dem Überfall auf das römische Landgut, nach dem Beschluss nach Brundisium zu marschieren, vor der Schlacht gegen Glabrus, während der Sklavenmärsche, bei der schlechten Botschaft der Piraten und nach der Niederlage gegen Crassus Truppen, als die Sklaven Spartacus ausliefern sollen. Ebenfalls taucht das „Rebellionsthema“ nach dem finalen Zweikampf zwischen Antoninus und Spartacus auf, wie auch am Ende des Filmes, als Varinia mit Batitatus die Stadt verlässt.

---

<sup>121</sup> 3:05':03"

<sup>122</sup> 3:05':46"

<sup>123</sup> Bodde S. 113

Das zweite große Leitmotiv ist das „Spartacus Thema“, das Spartacus in besonderen Zeiten seines Lebens begleitet. Die ruhige Melodie taucht zum ersten Mal im Prolog auf, in der die Erzählerstimme in die Geschichte einführt. Ebenfalls taucht das Motiv in der Gladiatorenschule auf, sowie kurz vor dem Kampf gegen Draba in der Küche. Die nächste für Spartacus prägnante Stelle ist die Szene in der Antonius sein Gedicht vorträgt. Auch auf der Waldlichtung mit Varinia taucht das Motiv auf, obwohl der „Love Theme“ zu erwarten wäre. Weiter ist das „Spartacus Thema“ in der finalen Schlacht gegen Crassus zu hören, auf dem anschließenden Weg nach Rom, wo alle Kameraden an die Kreuze geschlagen werden und während des finalen Zweikampfes zwischen Antonius und Spartacus.

Als drittes Leitmotiv kann der „Love Theme“ angesehen werden, der die Beziehung zwischen Spartacus und Varinia verdeutlichen soll. Die leichte und lyrische Musik aus Geigen oder Oboen setzt bei der ersten Begegnung zwischen Spartacus und Varinia ein und zeigt die entstehende Liebe zwischen den beiden Menschen. Danach setzt das Motiv bei fast jeder Begegnung der beiden ein, in der es nur um die Beziehung geht.

Als Varinia zu den Sklaven dazu stößt, zeigt das Motiv den Zuschauern schon vorher die Ankunft der Frau an. Auch erscheint es im Lager nach dem Gedicht von Antoninus, beim Bad im See, am Abend vor der Schlacht, als Spartacus sein ungeborenes Kind beschwört, nach der finalen Schlacht auf dem Kriegsfeld, nach dem finalen Zweikampf zwischen Antonius und Spartacus, sowie in der Szene, als Varinia dem am Kreuz hängenden Spartacus seinen Sohn zeigt.

#### 4.1.2 A CLOCKWORK ORANGE

Zu Beginn des Films ist die Leinwand zunächst leer. Drei von einem Synthesizer produzierte Schläge erklingen. Die Schläge verändern sich zu einem musikalischen Gewirr, das sich zu dem Marsch aus Purcells „Music for the funeral of Queen Mary“ weiterentwickelt. Dabei sind drei Bilder zu sehen. Zu Beginn das Warner Brothers Logo, darauf folgt der Schriftzug „eine Stanley Kubrick Produktion und der Titel des Filmes. Gleich darauf wird das Gesicht des Protagonisten Alex gezeigt. Das Arrangement des Marsches ist dem Original nachgebildet und wiederholt sich dauernd. Während dieser Wiederholung zieht die Kamera auf und die Umgebung, in der sich Alex befindet wird gezeigt. Alex und seine Kumpanen sind der statische Mittelpunkt in dem Raum, während sich der Raum für den Zuschauer öffnet. Die Musik bleibt zu hören bis Kubrick mit seiner Einführung in den Film fertig ist. Die groteske Szene in der Milchbar und das eigenartige Interieur jener wird durch die düstere Stimmung der Musik, die bekannte Harmonien mit Synthesizer- Klängen verbindet, unterstützt.

Zusätzlich zum Main Title, der in das Geschehen einführt setzt Kubrick in „A Clockwork Orange“ einen Off- Sprecher ein<sup>124</sup>, der zusätzliche Informationen über den Protagonisten und seine Geschichte geben kann. In diesem Film ist es Alex selbst, der mit den Zuschauern spricht und so seine eigene Geschichte erzählt. Die zwei Ebenen, Filmmusik und Sprache, fügen sich zu einem Informationskonglomerat zusammen, das optimal zeigt, was den Zuschauer erwartet. Die Musik zeigt die allgemeine Stimmung des Films. Tiefe verzerrte Töne, die nicht ganz harmonisch klingen und durch Einsatz der Chromatik wirkt die Musik bedrohlich und schwer. Die Sprecherstimme gibt Informationen über den Protagonisten preis. So spart sich Kubrick eine lange Einführung der Personen durch Dialoge.

Nachdem Alex und seine Droogs die Milchbar verlassen haben, begeben sie sich auf ihren nächtlichen Streifzug. Sie gelangen dabei in eine Unterführung. Schon vor der Ankunft dort hört der Zuschauer, wie ein Betrunkener das Lied

---

<sup>124</sup> 0:01':54"

„Molly Malone“ grölt<sup>125</sup>. Dieser Einsatz von Musik kann als Inzidenzmusik gewertet werden. Alex kommentiert das Gesänge des Stadtstreichers abfällig, bevor er und seine Freunde den Mann verprügeln. Dabei setzt die Ouvertüre aus „Die diebische Elster“ von Gioacchino Rossini ein.<sup>126</sup>

Als nächste Szene zeigt Kubrick, wie die Gang von Billy Boy eine Frau in einem Casino vergewaltigen will. Sie reißen sie im Takt der Musik hin und her. Als Alex und seine Droogs in das Geschehen hinein platzen, endet das Schauspiel, die Frau kann fliehen. Mit Genuss beginnen Alex und die Droogs ihre Feinde zu verprügeln. Der Kampf ist aufgebaut wie ein Ballett, die Kämpfer wiegen sich fast im Takt, scheinen miteinander zu tanzen. Durch die Disharmonie der Bilder und der Musik zeigt sich eine kommentierende Wirkung. Die Brutalität des Kampfes wird durch die leichte fröhliche Musik besonders hervorgehoben und zeigt, dass der Kampf unnötig brutal von statten geht. Eine semantische Verschiebung der Szene findet durch die leichte Musik statt. In der vorherigen Szene, die Prügelei mit dem Stadtstreicher, zeigt Kubrick die Gewalt noch als äußerst abstoßend. In der Vergewaltigungsszene verändern sich die Gewalttaten durch den Einsatz der Musik fast zu einem ästhetischen Bilderkonglomerat, der für die Zuschauer sogar ansprechend wird.

Die Musik hat in dieser Szene noch eine addierende Funktion. Als die Prügelei auf ihren Höhepunkt zukommt, zeigt auch die Musik einen akustischen Höhepunkt. Die Musik schwillt an, als sich der Kampf zu Gunsten von Alex und seinen Droogs wendet.<sup>127</sup> Plötzlich ertönt eine Polizeisirene, worauf Alex und seine Droogs von dem Tatort fliehen. Die nächste Szene zeigt eine wilde Fahrt auf der Landstraße. Erst bei einem Home- Schild stoppt die Musik der „diebischen Elster“. Alex ist mit seiner Gang bei Mr. Alexander eingetroffen.<sup>128</sup>

Die Ouvertüre aus „Die diebische Elster“ dient auch zur Verklammerung einzelner Szenen. Durch die gleiche Musik in den vorherigen Szenen zeigt Kubrick, dass alle Ereignisse an einem Abend statt finden und somit zusammen gehören.

Die Gang schleicht zu dem Haus von Mr. Alexander und seiner Frau und versucht mit einem Trick in das Haus zu gelangen. Die Türglocke, die erklingt,

---

<sup>125</sup> 0:02':19"

<sup>126</sup> 0:04':14"

<sup>127</sup> 0:06':45"

<sup>128</sup> 0:09':19"



spielt die ersten zwei Takte der fünften Sinfonie von Beethoven<sup>129</sup>. Dieses kurze Intermezzo kann als IZidenzmusik gesehen werden. Auch haben diese zwei Takte eine bedrohliche Bedeutung auf das weitere Geschehen. Sie zeigen die Ankunft von Alex an, der ein Beethovenliebhaber ist.

Die Bande dringt in das Haus ein und überwältigt die Bewohner des Hauses. Während der ersten Prügelattacke singt Alex „Singing in the Rain“<sup>130</sup>, was sein brutales Einschlagen auf den Schriftsteller Mr. Alexander als äußerst „unpassend“ wirken lässt. Auch bei der Vergewaltigung der Frau singt Alex munter weiter. So kann das Musikstück seine kontrapunktierende Funktion völlig entfalten.

Auch kann das Lied „Singing in the Rain“ eine semantische Verschiebung hervorrufen. Das Lied hat einen heiteren Charakter und den Flair aus den Tanzfilmen der 60er Jahre. Da das Musikstück aber von Alex gegrölt wird und nicht in der Orchesterversion des Abspanns erscheint, ist die Verschiebung nicht so gravierend wie in der Kampfszene mit Billy Boys Gang.

Beim Szenenwechsel vom Überfall auf Mr. Alexander und der Korova Milchbar hört der Zuschauer erneut die Titelmelodie von Purcells „Music for the funeral of Queen Mary“<sup>131</sup>. Das Thema von Purcells Musik zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Film und erscheint immer dann, wenn Alex sich in sehr angespannten Situationen befindet.

In der Milchbar angekommen verstummt die Musik und wird durch in kurzes Beethoven Intermezzo unterbrochen<sup>132</sup>. Eine Dame singt „Freude schöner Götterfunken“ aus der neunten Sinfonie. Hier wird zum ersten Mal gezeigt, welche Musikvorlieben Alex hat. Einer seiner Droogs stört den Gesang der Frau woraufhin Alex ihn mit einem Schlag zum schweigen bringt. Alex nimmt seinen geliebten Ludwig van Beethoven in Schutz. Erneut setzt die unterbrochene Musik von „Music for the funeral of Queen Mary“ wieder ein.

Als sich Alex auf den Weg nach Hause macht, erklingt eine Eigenkomposition von Carlos und Elkind<sup>133</sup>. Dieses Musikstück, genannt „Beethoviana“, ist eine

---

<sup>129</sup> 0:09':19"

<sup>130</sup> 0:10':38"

<sup>131</sup> 0:12':48"

<sup>132</sup> 0:13':56"

<sup>133</sup> 0:16':05"

leicht verfremdete aber heitere Version von „Music for the funeral of Queen Mary“ und zeigt einen sehr entspannten und gelösten Moment in Alex Leben an. Die Musik erklingt, bis Alex in seinem Zimmer angekommen ist.

Als krönenden Abschluss des Abends legt Alex in seinem Zimmer eine Kassette in seinen Recorder ein. Es erklingt wieder die 9. Sinfonie von Beethoven in der Originalversion<sup>134</sup>. Dazu sieht der Zuschauer Impressionen aus dem Zimmer von Alex: zuerst das Beethovenposter, dann ein Bild einer nackten Frau auf der sich die Schlange von Alex reckt, darauf kommt ein Schnitt auf Jesusfiguren, die in einer anmutigen Tanzhaltung dastehen.

Zur Musik von Beethoven stellt sich Alex dann seiner Meinung nach liebliche Szenen vor, die vor Gewalt und Bosheit nur so strotzen. So ergibt sich, dass die Musik die Geisteshaltung von Alex widerspiegelt. Die unverfälschte Sinfonie zeigt das Wohlbefinden von Alex an.

Als Alex am nächsten Tag in einem Musikladen einkaufen will, entdeckt er zwei junge Damen, die an der Theke stehen. Er verwickelt sie in ein Gespräch um sie zu verführen. Die zwei haben zudem noch Eislutscher in einer phallischen Form, die ihre sexuelle Reife darstellen.

Alex nimmt die zwei mit nach Hause, wo eine Sexorgie beginnt.<sup>135</sup>

Die ganze Sexszene ist in Zeitraffer gedreht worden, wobei die Bewegungen und Geschehnisse sehr hektisch und besonders absurd wirken.

Der Zuschauer bekommt einen Blick in das Zimmer von Alex, worauf die Ouvertüre von Wilhelm Tell ertönt. Gleich darauf betreten die drei Protagonisten der Szene das Zimmer. Die ganze Szene spielt sich innerhalb von 42 Sekunden ab. Ebenso das Musikstück. Die Ouvertüre erklingt in einer zeitlich gerafften Synthesizerversion. Sie hat somit auch noch eine parodierende Funktion. Der Zuschauer merkt gleich, dass die Szene absichtlich grotesk wirken soll. Stanley Kubrick gab auf die Frage, warum er diese Art von Darstellung der Sexszene wählte, folgende Antwort:

---

<sup>134</sup> 0:17:58"

<sup>135</sup> 0:26:51"

*„Meiner Ansicht nach ließ sich damit eine Satire auf die traditionelle Zeitlupe drehen, mit der diese Art von Szene normalerweise feierlich gestaltet und so zur „Kunst“ gemacht wird. Die Ouvertüre zu Wilhelm Tell schien mir ebenfalls ein passender musikalischer Scherz auf Kosten der üblichen Bach- Begleitung zu sein.“<sup>136</sup>*

Die Szene bekommt durch den Einsatz der Ouvertüre eine semantische Ergänzung. In vielen Zirkusvorstellungen wird die Ouvertüre von Wilhelm Tell als Begleitmusik von der Pferdenummer hergenommen<sup>137</sup>. Meistens galoppieren mehrere Pferde im Kreis halten ihre Reiter auf Trapp. Die Musik passt zu dem mutigen und rasanten Ritt. Ebenso verleiht sie Alex einen Touch vom mutigen Reiter.

Nach der Orgie trifft Alex im Stiegenhaus auf seine Droogs, die schon einige Zeit auf ihn warten. Diese haben beschlossen einen neuen Anführer der Gruppe zu wählen. Das passt Alex natürlich gar nicht, da er seinen Machtanspruch nicht hergeben möchte. Gleich darauf wandert die Gruppe an einem künstlichen See entlang, der gleich bei Alex Wohnhaus liegt. Dabei setzt die Musik der diebischen Elster wieder ein. Alex beginnt damit seine Droogs zu verprügeln, um seine Machtstellung klarzumachen.<sup>138</sup> Genau in dem Moment als Alex zwei seiner Kumpel in den See prügelt, gipfelt auch die Musik in ihren Höhepunkt. Kubrick setzt damit eine Akzentuierung auf diese gewalttätige Szene vergleichbar mit der Kampfszene von Alex Gruppe mit der von Billy Boys Gruppe.

Analog kann auch die erste Verklammerung von Szenenfolgen durch die diebische Elster gesehen werden. Wie beim ersten Einsatz verklammert das Musikstück die folgenden Szenen miteinander, die in den Überfall auf die „Katzenlady“ gipfeln.

Nachdem Alex seine Vormachtstellung in der Gruppe gesichert hat, zeigt er sich in einem Lokal seinen Kumpel gegenüber großzügig<sup>139</sup>. Er lässt einen anderen der Bande einen Vorschlag machen, was sie in der bevorstehenden

---

<sup>136</sup> zit. n. Bodde S 85

<sup>137</sup> Bodde S

<sup>138</sup> 0:31':54"

<sup>139</sup> 0:34':46"

Nacht tun sollen. Dieser schlägt den Überfall auf die Katzenlady vor. In der nächsten Szene stehen die Droogs vor dem Haus der Katzenlady und versuchen sich mit dem gleichen Trick wie bei Mr. Alexander Zugang zum Haus zu verschaffen<sup>140</sup>. Die Frau wird aber misstrauisch und ruft die Polizei, da sie von dem Vorfall bei Mr. Alexander aus den Medien erfahren hat.

Zur gleichen Zeit steigt Alex durch ein geöffnetes Fenster in das Haus ein, während seine Kumpel draußen warten sollen, bis er ihnen die Tür öffnet.

Nach dem Telefonat tritt Alex in das Zimmer der Katzenlady, wo ein Kampf ausbricht. Der Kampf ist wieder aufgebaut wie ein Ballett.<sup>141</sup> Die Ouvertüre der diebischen Elster ertönt, wie beim ersten Kampf mit der verfeindeten Gang. Alex und die Katzenlady bewegen sich im Takt der Musik hin und her. Dadurch geschieht eine semantische Verschiebung, die der Szene einen ästhetischen Reiz verleiht. Im Kampf ermordet Alex die Frau, worauf er vom Tatort flüchtet. Die Droogs warten vor der Tür schon auf Alex. Als dieser die Tür öffnet, schlagen sie ihn zusammen und überlassen ihn der heran nahenden Polizei. Erst jetzt klingt das Thema der „diebischen Elster“ wieder aus.

Der nächste Musikeinsatz im Film ist der Chor der Gefangenen, der als Inzidenzmusik gewertet werden kann.<sup>142</sup>

In der Gefängnisbibliothek liest Alex fleißig in der Bibel. Er ergibt sich seinem Tragtraum, der durch das Einsetzen der Eröffnungsfanfare von „Scheherazade“ abgetrennt wird.<sup>143</sup> Dazu erklärt die Erzählerstimme die Bilder, die Alex vor sich hin träumt. Durch die massiven Bläserstimmen werden die Klischees der alten Bibel- und Historienfilme bedient. Auch dort zeigten solche Musikeinsätze Gewalt an, die auch Alex in seinem Traum ausübt. Das „Scheherazade- Motiv“ selbst erklingt unmittelbar danach.<sup>144</sup> Alex träumt von drei leicht bekleideten Frauen, die ihn verwöhnen. Die Harfe und die Violine lassen die Szene intim und zärtlich wirken. Als der Gefängnispfarrer ihn in die Realität zurückholt, blendet die Musik aus. Die Musik in diesem Tagtraum zeigt diesen nicht nur an, sondern führt auch den Zuschauer in die Gefühlswelt von Alex ein. Sie hat eine

---

<sup>140</sup> 0:35':28"

<sup>141</sup> 0:40':09"

<sup>142</sup> 0:52':20"

<sup>143</sup> 0:53':32"

<sup>144</sup> 0:54':29"

äußerst expressive Funktion und informiert den Zuschauer über die Stimmungslage des Protagonisten.

Als der Innenminister das Gefängnis betritt, ertönt „Land of Hope and Glory“.<sup>145</sup> Dieses Musikstück ist eindeutig mit einem gewissen Gestus vorbelastet. Es gilt in Großbritannien als eine zweite Nationalhymne und zeigt einen majestätischen, kraftvollen und würdevollen Charakter. Dem Innenminister werden beim Hören der Musik gleichsam diese Charaktereigenschaften zugeschrieben. So erfährt die Szene eine Semantische Ergänzung. Vor allem dem englisch sprachlichen Zuschauer zeigt zudem der Text die wahren Absichten des Ministers. Zum einen wirkt er durch den Musikeinsatz und durch die Art, wie er den Gang entlangläuft, sehr würdevoll und staatsmännisch. Durch den Text des Musikstückes wird ebenso klar, dass der Minister sich selbst als Retter der bürgerlichen Welt sieht, der jene vom Abschaum retten will.

Alex wird ausgewählt an der experimentellen Ludovicotherapie teilzunehmen. Dabei sollen ihm alle bösen und schlechten Gedanken aus dem Kopf getrieben werden.

In einer Klinik soll das Experiment stattfinden. Als Alex in der Klinik ankommt, durchschreitet er einen Gang ähnlich wie der Innenminister zuvor im Gefängnis. Dabei erklingt, wie in der Gangszene des Ministers ein Marsch von Elgar, dieses Mal der Marsch Nummer Vier.<sup>146</sup> Die beiden Musikstücke stehen in unmittelbarer Verbindung, sodass der Zuschauer sofort den Zusammenhang zwischen den Szenen erkennen kann. Dadurch werden die Charaktereigenschaften des ersten Stückes auf das zweite übertragen und somit auch auf Alex. Alex schreitet durch den Gang, wobei der Zuschauer sofort den majestätischen und hoheitlichen Gestus spürt. Durch die semantische Ergänzung der Musik wird der Sieg von Alex über das System angezeigt. Er hat seinen Plan verwirklichen können und ist von seiner vorgesehenen Haftstrafe „geflohen“.

---

<sup>145</sup> 0:58:53“

<sup>146</sup> 1:04:37“

Hätte Kubrick den ersten Marsch von Elgar in der Gangszene des Ministers nicht verwendet, könnte der Marsch Nummer Vier in der Klinik als reine Mood Music verstanden werden. Durch die Ergänzung der Charaktereigenschaften des ersten Marsches zeigt die Musik nicht nur die Stimmung des Protagonisten an, sondern führt den Umstand des Sieges über die Gefängniswelt dem Zuschauer vor die Nase.

Beim nächsten Musikeinsatz erklingt eine Komposition für den Film namens „Timesteps“<sup>147</sup>. Bei der Vorbereitung für die erste Therapie von Alex wird er vom Zuschauer nicht gesehen. Ein Assistent verdeckt das Gesicht von Alex. Durch die Musik ahnt der Zuschauer aber schon, wie unangenehm die Therapie für Alex werden wird. Durch die chromatisch versetzten Synthesizerklänge, die leicht verstimmt wirken, zeigt die Musik die drohende „Gefahr“ für Alex an. Der Zuschauer bekommt ein Gefühl von der Unheimlichkeit des dunklen Kinosaals und die bedrohliche Situation.

Die Musik verändert sich, als der erste Film der Therapie beginnt. Die Musik ist viel beschwingter als zuvor und bekommt ein eingängiges Metrum. Die Schläge zeigen die Bewegungen des Filmes an. Auch der Rhythmus des Filmprojektors wird mit einbezogen. Gleich darauf ändert sich die Musik erneut. Die Melodie verschwimmt allmählich, worauf sich das Metrum und die Melodie ändern bis alles ganz verschwindet. An dieser Stelle wird wieder die gleiche Synthesizermusik vom Anfang eingespielt. Dieser klassische Einsatz von Mood Music zeigt genau die innere Stimmung von Alex an. Zunächst ist er von den gewalttätigen Filmszenen begeistert, im Lauf des gezeigten Films wird Alex Nachdenklich. Seine Stimmung ändert sich danach in Abscheu und Ablehnung. Durch die Veränderung der Musik braucht die Erzählerstimme die Gefühle nicht verbal ausdrücken. Die Musik erzählt schon alles, was der Zuschauer wissen muss.

Danach folgt die zweite Sitzung der Therapie. Alex wird wie beim ersten Teil mit Augenklammern und Kopfstütze „präpariert“ und bekommt den nächsten Teil der Filmreihe zu sehen. Während eines Hitlerfilmes ertönt die Musik von Beethoven, die für Alex eigentlich charakterisierend ist<sup>148</sup>. Die Musik

---

<sup>147</sup> 1:08':14"

<sup>148</sup> 1:12':23"

Beethovens, allen voran die neunte Sinfonie, diene wie oben schon erwähnt zur Dimensionierung der Person Alex. Durch den Einsatz bei der Therapie fällt Alex auf, dass die Musik äußerst unpassend für den Film sei. Die kommentierende Funktion der Musik wird also zum Gegenstand im Film und somit in die Handlung einbezogen. Alex wird in Folge nicht nur gegen Gewalt konditioniert, sondern im selben Maße auch gegen die Musik von Beethoven. Dies bedeutet für den Musik- und Beethovenliebhaber Alex eine besonders harte Strafe.

Als Alex seine Therapie überstanden hat, muss er durch verschiedene Prüfungen zeigen, dass er keine Gewalt in jeglicher Form mehr ausüben kann. Zu Beginn der ersten Prüfung setzt das Musikstück „Overture to the Sun“ ein.<sup>149</sup> Der Stil dieses Musikstückes ist an die Musik der Renaissance angelegt und erinnert an Gesellschaftstänze im 17. Jahrhundert<sup>150</sup>. Es ist aus dem Film nicht ersichtlich, ob es sich bei diesem Einsatz von Musik um Inzidenzmusik handelt, sodass es für die anwesenden Personen im Film interessanter wird, oder es sich dabei um Filmmusik handelt, die dem Zuschauer die Szene illustrieren soll, da das Musikstück beim Ende der Prüfung ebenso ein Ende findet.

Bei der zweiten Prüfung muss er einer Frau widerstehen, die sich nackt vor ihn gestellt hat. Dabei erklingt abermals „Music for the funeral of Queen Mary“ von Purcell<sup>151</sup>. Alex muss nicht einmal versuchen dem Drang, die Frau zu berühren, nicht nach zugeben. Stattdessen wird ihm so übel, dass er von seinem Vorhaben, die Frau an sich zu nehmen, absieht. Die Musik hat ihren Höhepunkt als Alex sich angewidert abwendet und somit seine zweite Prüfung bestanden hat.

Alex gilt nach der bestandenen Prüfung als geheilt und wird wieder in die Außenwelt entlassen.

---

<sup>149</sup> 1:18':11''

<sup>150</sup> Bodde S 48

<sup>151</sup> 1:20':25''

Als Alex nach der Therapie zu Hause bei seinen Eltern ankommt und die Türe aufschließt, erklingt „I wanna marry a lighthouse keeper“ von Erika Eigen.<sup>152</sup> Während der ganzen Kamerafahrt durch die Räume ist noch nicht erkennbar woher die Musik ertönt. Erst als Alex im Wohnzimmer auf seine Eltern stößt und der Vater das Radio ausmacht, wobei auch die Musik verstummt, erkennt der Zuschauer, dass es sich um Inzidenzmusik handelt. Die Musik ist zunächst Filmmusik, die sehr passend zu dem bizarren Lebens- und Einrichtungsstil der Eltern passt. Der beschwingten Dixielandmusik fehlen gänzlich die tiefen Frequenzen, sodass sie sehr fröhlich und leicht wirkt. Die Musik charakterisiert auch ein wenig die Eltern von Alex, der sich ja durch die gehaltvolle Musik von Beethoven definieren lässt. So zeigt Kubrick, dass die Eltern von Alex anders gestrickt und eigentlich das Gegenteil von Alex sind, der somit nicht zu ihnen passt.

Die Funktion der Musik ändert sich, als der Vater das Radio ausstellt. Somit ist klar, dass es sich bei dem Song um einen Bildton handelt. Er beginnt, als Alex die Wohnung betritt und endet, als der Vater das Radio bedient. Das Musikstück entpuppt sich als Hintergrundgeräusch, dass die Heimeligkeit des Zuhauses illustriert. Durch die Wandlung vom Fremdton zum Bildton des Musikstückes überrascht Kubrick den Zuschauer und hält ihn am Geschehen fest.

Alex muss bei dem Besuch seiner Eltern feststellen, dass er von dem Untermieter Joe ersetzt wurde, der jetzt als neuer Sohn der Familie fungiert. Dabei setzt die Cellomelodie aus der Ouvertüre von Wilhelm Tell ein<sup>153</sup>. Durch das Cello drückt die Musik Einsamkeit und Verlorenheit aus. Als Alex sich energisch zum Gehen wendet ertönt ein Trommelwirbel, der seine Entschlossenheit, aber auch seinen Trotz den Eltern gegenüber widerspiegelt. Alex verlässt das Haus und geht am Flussufer entlang, wobei noch immer die gleiche Musik erklingt und die Geräusche der Umgebung auf ein Minimum reduziert sind. Gedankenverloren starrt er zum Fluss, was auch durch die Musik unterstützt wird. Alex wird von einem Stadstreicher angesprochen. Die Musik verstummt aber erst, als Alex den Mann auch wirklich wahrnimmt. So zeigt die

---

<sup>152</sup> 1:24':24"

<sup>153</sup> 1:28':05"



Musik die Gedankenverlorenheit und Melancholie von Alex an und kann somit als Mood Music gesehen werden.

Der Penner erkennt Alex als seinen früheren Peiniger und bringt ihn zu seinen Kumpels. Sie wollen ihn für seine früheren Missetaten bestrafen und beginnen ihn zu verprügeln. Zwei Polizisten tauchen auf, um Alex „zu retten“. Als Alex erkennt, und somit auch der Zuschauer, um wen es sich bei den Polizisten handelt setzt erneut Purcells „Music for the funeral of Queen Mary“ ein<sup>154</sup>. Die zwei Polizisten sind die ehemaligen Droogs von Alex, die nun ihre neu erworbene Macht gegen Alex ausnützen können. Alex wird von den beiden in ein Auto gesteckt und aus der Stadt gebracht. An einem stillen und verlassenem Ort beginnt die Misshandlung von Alex durch die ehemaligen Freunde. Dabei setzt eine Synthesizermusik ein, die genau zu den Schlägen der Polizisten synchronisiert ist<sup>155</sup>. Durch die lauten Schläge der Musik setzt eine stimulierende Funktion bei der Musik ein. Die intensive Lautstärke der einzelnen Schläge zeigt dem Zuschauer die Brutalität der ehemaligen Droogs.

Schwer gezeichnet von der Attacke schleppt sich Alex zu einem Haus, vor dem ein Home- Schild steht. Dem Zuschauer ist sofort klar, dass es sich bei diesem Haus um das von Mr. Alexander handelt, den Alex vor seinem Gefängnisaufenthalt schon einmal „besucht“ hat. Alex ist noch nicht klar, in wessen Nähe er sich aufhält. Mit letzter Kraft schleppt er sich zur Tür und bricht in den Armen des Assistenten von Mr. Alexander nieder. Der Schriftsteller nimmt Alex auf, da er ihn aus der Zeitung kennt und gegen die Prozedur der Ludovicotherapie eingestellt ist. Als Alex sich von dem brutalen Anschlag erholt hat und ein Bad nehmen kann begeht er einen Fehler: Er beginnt „Singing in the Rain“<sup>156</sup> zu singen. Dadurch erkennt ihn schließlich Mr. Alexander als seinen früheren Peiniger und vermeidlichen Mörder seiner Frau, der dann einen Racheplan schmiedet. Bei einem Essen wird Alex betäubt und in das obere

---

<sup>154</sup> 1:34':43''

<sup>155</sup> 1:36':41''

<sup>156</sup> 1:42':55''

Zimmer eingesperrt. Als Alex erwacht ertönt die neunte Sinfonie von Beethoven.<sup>157</sup>

Die neunte Sinfonie, gegen die Alex konditioniert ist, wird durch einen Synthesizer verfremdet. Die Verwendung des Synthesizers zeigt die Abneigung von Alex gegen die Musik von seinem einst geliebten Ludwig von Beethoven.

Zu Beginn der Folterung von Alex klingt die Musik noch original, im Laufe der Zeit verfremdet sich die Musik immer mehr. Die technische Veränderung gipfelt in ihrem Höhepunkt in dem Moment, als Alex seinen Selbstmordversuch unternimmt.

Teile der neunten Sinfonie erklingen insgesamt fünf Mal im Film und zeigen jeweils die Dimensionierung der Person Alex. Je nach Geisteszustand und Wohlbefinden lässt Kubrick die Sinfonie entweder im Original oder Verfremdet erklingen. Dies zeigt dem Zuschauer an, wie es Alex gerade geht und schafft ein genaueres Bild von der jeweiligen Situation. Auffällig ist, dass die neunte Sinfonie immer als Bildton im Film auftritt und somit Teil der Handlung wird.

Als Alex nach dem Selbstmordversuch im Krankenhaus landet, soll er wieder „geheilt“ werden, also die Konditionierung gegen Gewalt und Musik wird wieder rückgängig gemacht. Dass dieses Vorhaben schließlich auch geklappt hat, beweist ein Gespräch mit einer Psychologin. Alex kann wieder gewaltvolle Gedanken hegen, ohne dabei gequält zu werden.

Der Innenminister kommt den Patienten Alex besuchen um ihn auf seine Seite zu ziehen. Dabei hat er eine Überraschung für Alex. Am Schluss des Gespräches lässt der Innenminister riesige Lautsprecher in den Raum bringen, gefolgt von einer Meute Reporter. Es ertönt laut die neunte Sinfonie von Beethoven.<sup>158</sup>

Einerseits ist dieser Musikeinsatz IZidenzmusik, da die Ursache der Musik im Bild zu sehen ist. Die Musik setzt ein, als der Minister von seiner Überraschung für Alex spricht, erst dann kommen die Lautsprecher ins Bild mit den Fotografen. Ab diesen Zeitpunkt kann von IZidenzmusik gesprochen werden.

Andererseits bedeutet, dass Alex die Musik Beethovens wieder ungestört genießen kann, dass die Konditionierung völlig aufgehoben wurde. Kubrick

---

<sup>157</sup> 1:53':07''

<sup>158</sup> 2:06':52''

wählte in dieser Szene erneut die originale Orchesterversion des Musikstückes, was dem Zuschauer zeigt, dass Alex wieder gesund in seinem Sinne ist.

Im Abspann des Filmes taucht wieder „Singing in the Rain“ auf, diesmal die Originalversion<sup>159</sup>. Durch die Verwendung des Hits bei der Vergewaltigungsszene ergibt sich beim End Title eine semantische Verschiebung. Die Musik erinnert nicht mehr an die Tanzfilme der 60er Jahre, sondern eher an die Brutalität von Alex, die er ausgeübt hat. So verändert sich auch das „Happy End“. Soll bei den Gewaltszenen, in denen „Singing in the Rain“ auftaucht, die Musik noch helfen, eine Art Sympathie für den eigentlich bösen Protagonisten aufzubauen, m dem Zuschauer zu verwirren, bringt der Einsatz des Songs im End Title die Auflösung zum „Happy End“, das die Aufhebung der Konditionierung bedeutet. So ist das Happy End für Alex nur ein vermeintliches, da „Singing in the Rain“ eigentlich die Fortsetzung von der Gewalt bedeutet.

---

<sup>159</sup> 2:08:17“

#### 4.1.3 *THE SHINING*

Der Vorspann in „The Shining“ zeigt eine Autofahrt durch die Landschaft. Die Bilder geben sehr wenige Informationen über den folgenden Film preis und wirken zunächst neutral. Durch einen Hubschrauberflug kann der Zuschauer ein Auto betrachten, dass in der Landschaft fährt und wahrscheinlich auf ein Ziel hinsteuert.

Die Musik ist eine durch Synthesizer verfremdete Sequenz des „Dies Irae“ gekennzeichnet. Sie wurde von Thomas von Celano komponiert und findet in vielen Filmmusiken Verwendung<sup>160</sup>. Die Musik ist dorisch und wirkt dadurch düster und drückend. Dazu kommen verfremdete Geräusche wie ein entferntes Gelächter. Die Geräusche sind nicht zuordbar und verstärken die unheimliche Stimmung des Musikstückes. Die tiefen Töne und die dazu montierten noch tieferen Bässe wirken düster und erschreckend. Die Bilder selbst geben kaum eine Information, so muss dies die Musik tun.

Die lange Fahrt des Autos, die 2 Minuten 39 Sekunden dauert, durch insgesamt sechs verschiedene Landschaften muss durch die Musik in einen Spannungsbogen gefasst werden. Der Main Title gibt einen gewissen auditiven Rahmen vor, dem die Bilder folgen müssen. So entsteht eine Dynamik und Bewegung, die im Bild des erscheinenden „Overlook Hotel“ gipfelt. Der Zuschauer erkennt sofort, dass das Hotel die Endstation im Film ist. Zusätzlich weist der Main Title darauf hin, dass wohl der gesamte Aufenthalt im Hotel sehr unangenehm werden wird.

Jack stellt sich im Hotel als Hotelverwalter für den Winter vor<sup>161</sup>. Dabei soll er ganze fünf Monate mit seiner Familie in der abgeschiedenen Landschaft von Colorado leben. Bei dem Vorstellungsgespräch erwähnt der Hotelmanager auch eine lang zurückliegende Horrorgeschichte über einen Mann namens Delbert Grady, der, als er als Hausverwalter arbeitete, seine Frau und seine beiden Töchter mit einer Axt tötete und sich dann selber erschoss.

Der nächste Einsatz von Musik ist Identifizierungsmusik<sup>162</sup>. Der Zuschauer sieht Wendy und Danny in ihrem Zuhause in Boulder am Küchentisch sitzen und über das

---

<sup>160</sup> Bodde S. 27

<sup>161</sup> 0:03':19"

<sup>162</sup> 0:03':56"

Hotel reden. Dabei ertönt Musik aus einer unidentifizierbaren Quelle, entweder aus dem Fernseher oder einem Radio.

In der nächsten Szene steht Danny im Badezimmer als die Musik einsetzt<sup>163</sup>. Er spricht mit seinem Freund Toni, ob Jack wohl den Job bekommt. Toni antwortet mit der Bestätigung für den neuen Job und sagt Danny, dass Jack gleich anrufen wird.

Die Musik blendet kurz aus als das Telefon klingelt. Als Wendy abhebt, erhebt sich die Musik wieder. Danny spricht mit Toni über das Hotel, wobei der Zuschauer erst jetzt bemerkt, dass Toni der Finger des kleinen Danny ist. Die Musik schwillt immer wieder an, aber in bedrohlichen tiefen Tönen bleibend. Dabei sieht Danny die ersten Bilder aus dem Hotel und der Zuschauer wird mit den Fähigkeiten des Jungen bekannt gemacht: das erste Shining. Durch den Einsatz der Musik wird versucht das Shining als „Traumhandlung“ von der Realität zu trennen, da Toni und die gesehenen Bilder in dieser Szene noch Einbildung von Danny sind.

Bei der Fahrt der gesamten Familie, bestehend aus Jack, Wendy und Danny, am Saisonende zum Overlook Hotel erklingt eine Art Main Title<sup>164</sup>. So wie im eigentlichen Main Title soll die Musik die die Fahrt und die Zeit überbrücken. Die Bewegung des Autos wird mit der fließenden Musik unterstützt. Nach dem vorhergegangenen Prolog in dem die Figuren vorgestellt wurden, wie auch die anscheinend übersinnlichen Kräfte des Jungen, führt die Musik zu den Bildern in die eigentliche Handlung ein. Die Musik ist ähnlich beschaffen, wie die des Main Title und zeigt düstere und unheimliche Töne und Stimmungen.

Nachdem die Familie im Hotel angekommen ist, werden sie vom Manager und dem Chefkoch Halloran in die verschiedenen Tätigkeiten und Standorte instruiert. Während die Eltern sich auf den Weg zum Heizraum machen, kann sich Danny bei einem Dartspiel ablenken. Dabei setzt „Lontano“ von György Ligeti ein<sup>165</sup>. In dieser Szene hat Danny sein erstes Shining im Hotel. Die Musik

---

<sup>163</sup> 0:08':22"

<sup>164</sup> 0:09':56"

<sup>165</sup> 0:12':55"

klings atonal und düster-. Durch den Einsatz der Musik wird das Shining zu einer Halluzination. Danny sieht zum ersten Mal die beiden Grady- Töchter vor sich stehen. Durch die Musik erkennt der Zuschauer aber, dass das Shining von der Realität abgegrenzt ist und es sich um Einbildung oder einen Tagtraum handeln muss.

Beim zweiten Shining von Danny erklingt dasselbe Musikstück erneut.<sup>166</sup> Der Chefkoch Halloran tritt mit Danny übernatürlich in Verbindung. Bei einem Gespräch zwischen den beiden, erklärt Halloran, dass auch er über das so genannte Shining verfügt. Auch hier zeigt die Musik die Trennung von Real- und Traumszenen an. Das Shining ist in diesem Moment noch nicht in die Realität übergegangen.

Nach einem Monat Aufenthalt machen Wendy und Danny einen Spaziergang im großen Labyrinth, das zum Hotel dazu gehört. Beim ersten Schnitt in das Labyrinth erklingt Bela Bartoks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagwerk und Celesta“.<sup>167</sup> Die Musik hat zum einen eine sehr markante Melodie, die der Zuschauer leicht wieder erkennen kann. Durch die atonalen und verzerrten Töne aber, empfindet der Zuschauer ein leichtes Grauen und Unwohlsein. Die Musik signalisiert hier schon etwas Grauenhaftes, das aber noch nicht fassbar ist.

Ebenso soll die gleiche Musik bei der nächsten Szene wirken. In der Episode Dienstag fährt Danny mit seinem Dreirad durch die verlassenen Flure des Hotels<sup>168</sup>. Die Musik zeigt wieder die drohende Gefahr an, die hinter jeder Ecke des Ganges lauern könnte. Die Szene gipfelt in das Erscheinen der beiden Grady- Töchter, die Danny diesmal sogar ansprechen. Danny schließt die Augen um Hallorans Rat zu beherzigen, als er sie wieder öffnet sind die Schwestern verschwunden, doch die Musik geht weiter. Sie verstummt erst in der nächsten Einstellung, als Jack, der in seinem Arbeitszimmer sitzt, ein Blatt Papier aus der Schreibmaschine zieht.

---

<sup>166</sup> 0:16':24"

<sup>167</sup> 0:24':55"

<sup>168</sup> 0:27':15"

Beim Übergang der Episode Dienstag auf Samstag erklingt wieder „Lontano“ von Györgi Ligeti<sup>169</sup>. Wendy und Danny freuen sich, dass es geschneit hat und genießen den Schnee draußen. Dabei setzt die Musik ein. Gleich darauf sieht man Jack, der in die Leere starrt. In seinen starren Augen kann der Zuschauer bereits eine beginnende Verrücktheit erkennen. Durch die Musik zeigt Kubrick die Veränderung von Jack an. Ein eigenartiger Wandel geht in ihm vor, die nichts Gutes zu bedeuten hat.

Die Musik leitet in die nächste Szene weiter, in der Wendy entdeckt, dass die Telefonleitungen durch den Schneesturm zerstört wurden und sie somit keinen Kontakt zur Außenwelt mehr haben, außer durch ein Funkgerät. Hier kann die Musik dahingehend gedeutet werden, dass die drohende Gefahr innerhalb der Familie lauert und die Sicherheit, in der sie sich wiegt, eher trügerisch ist. Die Musik stoppt, als Wendy das Funkgerät findet und mit einem Parkranger Kontakt aufnimmt.

Bei der zweiten Dreiradfahrt von Danny, erklingt „De Natura Sonoris No. 1“ von Krzysztof Penderecki<sup>170</sup>. Die Musik, mit lauten Streicherclustern und der atonalen Grundstruktur, bereitet das Publikum auf das zu erwartende Grauen vor. Wo bei der ersten Fahrt das noch relativ melodische Musikstück „Musik für Saiteninstrumente, Celesta und Schlagwerk“ erklang, hört der Zuschauer nun ein verstörendes und disharmonisches Musikstück. Dadurch ist vor dem wahrscheinlich nicht so harmlosen Shining von Danny gewarnt. Der Blick von Danny und des Zuschauers ist fast gleichzusetzen, wodurch sich die Spannung bei jeder umrundeten Kurve immer mehr aufbaut. Die Spannung entlädt sich genau in dem Moment, als Danny die beiden Grady Töchter erneut sieht. Die beiden stehen blutverschmiert vor Danny, um ihm zu sagen, dass er bei ihnen bleiben wird für immer und immer und immer.

Bodde ist der Meinung, wenn der Zuschauer noch nicht erschrocken zusammengezuckt ist bei dem Anblick der plötzlich auftauchenden Schwestern, so vermag auf jeden Fall die Musik den Zuschauer zu erschrecken<sup>171</sup>. Ein tiefer

---

<sup>169</sup> 0:31':43"

<sup>170</sup> 0:34':36"

<sup>171</sup> Bodde S

und unerwarteter Schlag begleitet das Erscheinen der beiden Kinder. Durch diesen Schlag fährt der Zuschauer automatisch zusammen.

Während des Blickes der Kamera auf Danny, klingt das Cluster langsam aus, wonach sich die Musik aber wieder emporhebt, um die blutigen Bilder, die folgen, zu untermalen. Insgesamt viermal werden die zerstückelten und blutigen Kinder gezeigt. Jedes Mal verfolgt die Musik einen Aufwärtslauf, der Dannys Grauen widerspiegelt. Der Höhepunkt der Musik endet in einem Cluster, welches langsam ausklingt, als Toni den verschreckten Jungen wieder beruhigen kann.

In der darauf folgenden Episode Montag geht Danny zu seinem Vater Jack, der mit ihm reden möchte.<sup>172</sup> Jack wählt im dem Gespräch dieselben Worte, immer und immer und immer, wie die beiden Grady Töchter im Shining von Danny zuvor. Dabei erklingt wieder „Musik für Saiteninstrumente, Celesta und Schlagwerk“. Hier drückt die Musik das allgemeine Unwohlsein von Danny aus. Das Grauen ist noch immer nicht ganz zu fassen und etwas undurchsichtig. Beim Öffnen der Tür zur Wohnung setzt die Musik mit einem hohen Triller am Klavier ein. Als Danny das Schlafzimmer/Wohnzimmer seiner Eltern betritt, tauchen sehr melodische Streicher auf. Beim Gespräch steigert sich die Musik bis zum Abschlagen in der nächsten Episodenübersicht.

In der Episode Mittwoch taucht ein neues Musikstück auf. „Jakobs Erwachen“ von Penderecki weist wieder die gleichen atonalen Muster auf, wie die vorangegangenen Stücke<sup>173</sup>. Hohe Streichercluster und dissonante Tonfolgen verbreiten Unbehagen und grausame Vorahnung. Zu Beginn der Episode spielt Danny auf dem Flur im zweiten Stock, wo sich auch das Zimmer 237 befindet, vor dem Halloran ihn gewarnt hat. Ein Ball läuft auf Danny im leeren Gang zu, der daraufhin das offen stehende Zimmer bemerkt. Unter Rufen nach seiner Mutter betritt Danny das Zimmer. Während den Rufen blendet Kubrick zu Wendy in den Heizkeller, sodass der Zuschauer sicher sein kann, dass Wendy sich nicht in dem bedrohlichen Zimmer befindet. Die Musik läuft während der Blende weiter, dass klar ist, dass die beiden Ereignisse gleichzeitig stattfinden.

---

<sup>172</sup> 0:36:38"

<sup>173</sup> 0:40:43"



Wendy hört plötzlich die Schreie von Jack und macht sich sofort auf den Weg zu ihm in die große Halle, wo er immer an seinem Roman schreibt. Dabei wird die Musik analog zu der immer schneller laufenden Wendy ebenfalls schneller. Als Wendy in der Halle angekommen ist, verlangsamt sich die Musik ein wenig. Sie tritt zu Jack um ihn zu beruhigen, wonach er ihr seinen Traum erklärt, indem er Wendy und Danny umgebracht und zerstückelt hat. Bei diesen Erklärungen steigert sich die Musik erneut, bis Danny die Halle betritt und Wendy erkennt, dass er schwer misshandelt wurde. In diesem Augenblick blendet die Musik über zu Pendereckis „De Natura Sonoris No. 2“.<sup>174</sup> Wendy beschuldigt Jack der Misshandlung und verschwindet mit Danny zu ihrer Wohnung. Die Musik zeigt Jacks Erregung an, die er verspürt, aufgrund der bösen und ungerechtfertigten Anschuldigungen von Wendy. Diese Erregung ist sowohl im Bild zu sehen während des Ganges von Jack durch den Flur, als auch durch den Ton zu spüren. Die Musik blendet aus als Jack den Golden Room betritt um sich an die Bar zu setzen.

Ab diesem Moment beginnt auch Jack mit nicht vorhandenen Leuten zu sprechen, da der Barman Lloyd auftaucht.

Wendy läuft mit einem Baseballschläger durch das Hotel und kommt im leeren Golden Room an, wo Jack noch immer an der Bar sitzt, nur Lloyd ist verschwunden<sup>175</sup>. Wendy erzählt von der verrückten Frau in der Badewanne, die angeblich Danny attackiert haben soll.

Das nächste Bild darauf ist der Vorspann einer Nachrichtensendung<sup>176</sup>. Die Kamera zieht auf und ein Fernseher kommt ins Bild. Dazu erfährt der Zuschauer, dass sich das Geschehen im Moment in Florida befindet. Langsam kommt auch Halloran ins Bild.

Die Musik aus dem Fernseher kann als IZIDENZmusik verstanden werden und symbolisiert die Normalität in Hallorans Leben.

Während der Nachrichtensprecher über das Wetter spricht, setzt wieder Musik ein. Dieses Mal kennt der Zuschauer die Töne und Klänge bereits, da diese schon bei den vorangegangenen Szenen im Film zu hören war: „Jakobs

---

<sup>174</sup> 0:45':05"

<sup>175</sup> 0:51':11"

<sup>176</sup> 0:51':48"

Erwachen“<sup>177</sup>. Das hohe Pfeifen ist begleitet von Schlägen, die an den Herzschlag eines Menschen erinnern. Halloran sieht in seinem Shining den gequälten Danny und das Zimmer 237.

In der nächsten Szene öffnet Jack die Türe zum Badezimmer im Zimmer 237. und entdeckt eine schöne Frau in der Badewanne, die dann langsam auf ihn zugeht<sup>178</sup>. Der Zuschauer hat durch die immer weiterlaufende Musik eine gewisse Ahnung von der Bedrohung, die von der Frau ausgeht, doch Jack beginnt an der Situation Gefallen zu finden. Die schöne Frau verwandelt sich schließlich in Jacks Armen in ein verwesendes Etwas. Jack kann aus dem Zimmer fliehen, da blendet wieder Halloran ein, der am Telefon eine Nummer wählt. In dem Moment der Überblendung fadet die Musik aus.

Als Jack nach seinem irrealen Abenteuer zurück in die Wohnung kommt, beginnt ein Streit mit Wendy<sup>179</sup>. Die Musik setzt wieder ein und Danny hat erneut ein Shining. Zuerst hört er wie sich seine Eltern streiten, dann sieht er eine Blutwelle, die durch das Hotel strömt. Jack verlässt das Zimmer und geht verärgert einen Gang entlang, wo er einige Servierpfannen auf den Boden wirft. Dabei stoppt die Musik.

Durch die Musik wird erneut das Shining von Danny als Traumhandlung abgegrenzt, nur mit dem Unterschied, dass auch Jack mittlerweile Visionen hatte, sodass nicht mehr sicher ist, ob das Shining nicht doch real ist.

Schon in der nächsten Szene vermischen sich eben Traum und Realität. Als Jack durch die Gänge schreitet, hört er plötzlich Musik aus dem Golden Room.<sup>180</sup>

Inzwischen versucht Halloran über die Forstverwaltung das Hotel über Funk zu erreichen.

Jack betritt wieder den Golden Room, wo eine Party im Stil der 20er Jahre stattfindet. Die Musik kommt von einer Band im hinteren Teil des Saales. Bei diesem Einsatz kann eindeutig von Ibizidanzmusik gesprochen werden, da sich die Quelle klar ersichtlich im Raum befindet. Die Art der Musik gibt der Szene

---

<sup>177</sup> 0:52':53"

<sup>178</sup> 0:54':38"

<sup>179</sup> 1:00':31"

<sup>180</sup> 1:02':15"

eine bedeutend komplexere Dimension. Die Musiknummern „Midnight, the Stars and You“. „It’s all forgotten now“ sowie „Home“ sind zwar musikgeschichtlich kaum vorbelastet, da sie einen zu niedrigen Bekanntheitsgrad aufweisen, doch ist es die Art von Musik die den Zuschauer einlullt. Durch die Heiterkeit und melodische Harmonie in der Musik wirkt sie gelassen, heimelig und leicht. Dadurch steht sie im krassen Unterschied zu der sonst im Film verwendeten Musik. Die heitere Stimmung, die die Musik verbreitet, erscheint somit bizarr.

Im gesamten Film benutzt Kubrick ausschließlich atonale, irritierende Musikstücke aus dem zwanzigsten Jahrhundert, die dem Zuschauer fremd und ungewohnt ins Ohr dröhnen. Die einzige Musik mit der der Großteil der Zuschauer etwas anfangen kann, die also nicht fremd und irritierend wirkt, ist die Inzidenzmusik, die es eigentlich in dem leeren Hotel zu diesem Zeitpunkt nicht geben dürfte. Die Musik sticht aus dem atonalen Musikwirrwarr des restlichen Filmes hervor und bewirkt beim Zuschauer einen Zwiespalt. Zum einen zeigt, die Musik an, dass sich der Zuschauer in Sicherheit wiegen kann, da höchstwahrscheinlich keine grausamen oder erschreckenden Bilder zu sehen sein werden. Auf der anderen Seite ist die Anwesenheit der Partygäste aus längst vergangener Zeit ebenso bedrohlich, wie so manche Horrorgestalten, die schon vorher im Film zu sehen waren.

Auch kann diese Szene als ein Shining angesehen werden, doch ist es diesmal nicht Danny, der es hat. Die Shinings werden ab diesen Zeitpunkt immer realer und greifen später sogar in das Geschehen ein. Die Szene der Party ist somit eine weitere Steigerung des Grauens, die der Familie noch bevorsteht. Die Musik versucht in dieser Szene den Zuschauer einzuspannen um ihm das Geschehen als selbstverständlich darzustellen. So entsteht eine semantische Verschiebung der gesamten Musik in dieser Szene. Durch den überraschenden harmonischen Einsatz der Musik versucht sie, das Publikum in ihren Bann zu ziehen und die Distanz zu den seltsamen Partygästen zu verringern.

Durch die Auswahl der verschiedenen Musikstücke erfährt die Szene auch eine semantische Ergänzung. Das Stück „Home“ gepaart mit dem Gespräch in der Herrentoilette zwischen Jack und Grady verweist darauf, dass Jack schon immer in dem Hotel gewesen ist und dies sein Zuhause sei. Auch das

Musikstück „It's all forgotten now“ bringt eine semantische Ergänzung zu Gradys Aussagen im Gespräch.

In der nächsten Szene erklingt wieder die atonale Musik<sup>181</sup>. Die Schläge pochen rasch aufeinander folgend, dazu mischt sich eine Stimme aus dem Funkgerät. Jack geht in den Raum wo das Funkgerät steht und entfernt den Empfänger. Daraufhin sieht der Zuschauer Halloran im Flugzeug sitzen. Das Pochen wird immer klarer, als es durch das Radio nach dem nächsten Schnitt jäh unterbrochen wird. Halloran ist bereits mit einem Wagen auf dem Weg ins Hotel um Danny zu helfen. Die Musik zeigt wieder die Normalität an, die Halloran noch umgibt<sup>182</sup>.

In der nächsten Szene sucht Wendy erneut mit einem Baseballschläger bewaffnet nach Jack.<sup>183</sup> Die Musik blendet langsam ein, zuerst sind nur leise und tiefe Töne zu hören. Erst als Wendy den geschriebenen Zettel in der Schreibmaschine entdeckt, wird die Musik lauter. Auf dem Zettel steht immer der gleiche Satz. Verstört durchsucht Wendy den Unterlagenstapel von Jack, der ihr aber das gleiche Bild zeigt. Die Musik wird immer verstörender und lauter, bis Jack hinter einer Säule hervorkommt. Schlagartig wird die Musik leise. Jack geht auf Wendy zu, worauf die Musik wieder anschwillt. Das Musikstück „Polymorphia“ von Penderecki passt sich genau den Bewegungen von Jack und Wendy an. Die Schläge von Jack auf seinen Papierstapel werden durch die Musik akzentuiert. Das ängstliche Zurückweichen Wendys von Jack wird durch klappernde Geigenbögen und dehnenden Töne unterstrichen, dass die Anspannung und Dramatik in dieser Szene hörbar wird. In dem Moment, als Wendy schließlich mit dem Baseballschläger auf Jack einschlägt, wird die Musik von „Utrenja“ überlagert. Auch dieser Schlag und das anschließende Fallen von Jack werden durch pochende und hämmernde Töne musikalisch dargestellt.

---

<sup>181</sup> 1:12':27"

<sup>182</sup> 1:13':37"

<sup>183</sup> 1:14':17"

Als Wendy Jack zum Vorratsschrank zerrt um ihn dort einzuschließen, ist nur noch „Polymorphia“ zu hören<sup>184</sup>. Die nächste Überlagerung zweier Musikstücke geschieht gleich darauf, als Wendy nach dem Snowcat sehen will und feststellen muss, dass Jack ein wichtiges Teil aus der Maschine entfernt hat. Während des Laufens von Wendy wird die Musik parallel dazu schneller und schließlich setzt „De Natura Sonoris No. 1“ zu dem vorhandenen Musikteppich ein und akzentuiert das Grauen und die Bedrohung durch Jack<sup>185</sup>.

Die hohen Pfeiftöne und Streicher enden abrupt zu Beginn der Episode 4 p.m. Einzelne Töne, die wie Uhrenschläge klingen gehen einer längeren Musikabstinenz voraus. Ein Klopfen an die Tür weckt Jack aus seinem Schlaf. Grady ist vor der Tür, der ihn auch aus dem Vorratsschrank herauslässt. Der Zuschauer hört nur die Stimme des Mannes, sieht ihn aber nicht. Dieser Augenblick markiert das absolute Realwerden von den Shinings, da sie nun in das Geschehen eingreifen.

In der nächsten Szene kommt Halloran ins Bild, der eine Pistenraupe den Weg zum Hotel hinaufführt. Die Musik „Utrenja“ setzt leise wieder ein<sup>186</sup>

Nach dem nächsten Schnitt sieht das Publikum wie Danny von seinen Shinings geplatzt durch das Schlafzimmer von Wendy und Jack streicht. Dabei sagt immer wieder das Wort Redrum. Auffällig dabei ist, dass der Tonfall der Stimme der von Toni gleicht. Die Musik wird immer schneller und lauter bis Danny schließlich das Wort Redrum mit einem Lippenstift auf die Tür schreibt. Er beginnt das Wort immer lauter zu sagen, wobei sich die Färbung der Stimme wieder in die normale Tonlage erhebt. Wendy wacht bei den Schreien ihres Sohnes auf. Die Musik gipfelt in ihren momentanen Höhepunkt, als Wendy das geschriebene Wort im Spiegel gegenüber entdeckt → Murder. Mit einem Schlag in der Musik setzen auch die Axtschläge von Jack ein, der in die Wohnung eindringen will<sup>187</sup>. Die Musik unterstützt die Brutalität von Jack in der gesamten Szene. Wendy schließt sich mit Danny im Bad ein, der dann gleich darauf aus dem Fenster fliehen kann. Als Jack schon fast im Badezimmer ist, wird die

---

<sup>184</sup> 1:22':16"

<sup>185</sup> 1:26':19"

<sup>186</sup> 1:29':37"

<sup>187</sup> 1:32':48"

Pistenraupe von Halloran hörbar. In diesem Moment blendet die Musik aus und Jack lässt von seinem Vorhaben ab.

Halloran betritt das Hotel, wobei keine Musik zu hören ist. Nur seine Rufe hallen durch die leeren Gänge des Hotels. In dem Moment als Jack hinter einer Säule hervor springt erklingt erneut „Utrenja“<sup>188</sup>. Der Schlag mit der Axt auf Halloran wird mit einem Schlag in der Musik begleitet und dadurch hervorgehoben. Danny sieht in seinem Shining den Mord und flüchtet panisch vor Jack aus dem Hotel.

Als Danny in das Labyrinth flüchtet setzt erneut „Polymorphia“ von Penderecki ein<sup>189</sup>. Die fließenden Streicherläufe und der aktive Gestus der Musik spiegeln die Bewegung im Labyrinth wieder. Die Intervalle der Streicher und der Rhythmus der Musik passen genau zu den Bewegungen von Jack und erinnern entfernt an das „Mickey Mousing“. Immer wieder erscheint Wendy im Bild auf der Suche nach ihrem Sohn, der sich mit Jack im Labyrinth befindet. Wendy beginnt nun auch seltsame Bilder und Shinings zu sehen. Als der Chor einsetzt, sieht Wendy die Blutwelle, die dem Publikum schon bekannt ist und durch den Gang schwappt. Gleich darauf kommt Danny ins Bild, der sich, nachdem er seine Spuren im Schnee verwischt hat, hinter eine Hecke versteckt.

Als Danny aus dem Labyrinth kommt, tritt auch Wendy aus dem Hotel und beide begeben sich zu der Pistenraupe, die Halloran zum Hotel gebracht hat. Die Musik setzt kurze Zeit aus und erhebt sich wieder, als Wendy mit Danny losfährt<sup>190</sup>.

Jack ist allein im Labyrinth und schreit sich die Seele aus dem Leib und sinkt in den Schnee. Die Musik behält ihren angespannten und irritierenden Charakter bei. Mit einem Schlussschlag und einem gleichzeitigen Schnitt kommt der am nächsten Tag vor Kälte erstarrte Jack ins Bild.

---

<sup>188</sup> 1:39':57"

<sup>189</sup> 1:42':20"

<sup>190</sup> 1:49':20"

In der Schlussszene erklingt erneut die Tanznummer „Midnight, the Stars and You“ von der Golden Room Party<sup>191</sup>. Während dieser Szene waren die Handlung und deren Dramatik auf dem Höhepunkt, wodurch die Musik sehr einprägsam ist. Auch die Art, also die harmonischen Klänge, bildet eine Ausnahme im Film und ist für das Publikum somit äußerst eingängig.

Kubrick verwirrt mit dem Einsatz des Musikstückes den Zuschauer, indem er das scheinbare Happy End, die Flucht von Wendy und Danny vor Jack, in Frage stellt. Durch die Zufahrt auf ein Bild im Hotel, auf dem Jack inmitten einer feinen Gesellschaft aus dem Jahre 1921 zu sehen ist, wird dem Publikum klar, dass der ganze Film einem Puzzle gleicht, welches Kubrick mit dem Schlussbild und der dazugehörigen Musik teilweise auflöst.

Schon während des Filmes geben verschiedene Szenen Hinweise auf das eigentliche Konstrukt der Geschichte. Jack und seine Geschichte gehörten schon immer zum Hotel und werden immer sich im Laufe der Jahre immer erneut wiederholen.

Die Musik kann auch als Bildton der noch immer feiernden Gesellschaft aufgefasst werden, was eben für Jack bedeutet, dass seine Geschichte noch nicht vorbei ist.

Durch den Einsatz dieses Musikstückes verstärkt Kubrick das mulmige Gefühl des Publikums, welches schon während des gesamten Films in der Luft liegt. Es geschieht eine semantische Verschiebung, die das Lied umetikettiert. Es verweist auf ungelöste Fragen im Film.

„Midnight, The Stars and You“ erklingt auch weiter, als der Abspann einsetzt<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> 1:50:06"

<sup>192</sup> 1:51:33"

#### 4.1.4 ZUSAMMENFASSUNG UND UNTERSCHIEDE DER DREI FILME

Bei „Spartacus“ ist auffallend, dass ausschließlich Originalkompositionen für den Film Verwendung finden. Durch die immer wieder neu arrangierten Musikstücke zieht sich ein roter Faden durch die Musiklandschaft des Filmes, wodurch sich die Zuschauer auf der sicheren Seite wiegen können. Die Tonlagen und die Art der Musik sind genau auf die Klischees der Rezeptionsgeschichte angepasst und parieren genau mit den erwarteten Stimmungen.

Wie zu der Zeit üblich, nämlich Anfang 1960, sind circa 70 % des Filmes mit Musik untermalt, sodass ein fast ständiger Musikteppich die Zuschauer umgibt. Die genau angepassten Einsätze der Musik zeigen immer genau an, welche Stimmung gerade vorherrscht. Bodde spricht in diesem Zusammenhang vom „emotionalen Mickey Mousing“<sup>193</sup>, das im Gegensatz zu „normalen Mickey Mousing“ nicht die körperlichen Bewegungen der Protagonisten darstellt, sonder eben die genauen Stimmungsschwankungen der Figuren anzeigt. Den Zuschauern bleibt kaum ein Interpretationsspielraum.

Der Einsatz von Leitmotiven unterstützt die Lenkung der Zuschauer zusätzlich. Dadurch entfallen fast gänzlich der Überraschungseffekt und die Spannung im Film, da die Leitmotive in diesem Film teilweise zukünftiges bereits vorweg nehmen. Die Zuschauer haben dadurch einen Informationsvorsprung, was nach Hitchcock<sup>194</sup> zwar ebenfalls Spannung erzeugen kann, doch ist diese Ausnahme im Film „Spartacus“ nicht der Fall.

Durch die Musik im Film werden zwei unterschiedliche Gegensätze gebildet. Dabei steht auf der einen Seite der romantische „Love Theme“, der immer dann auftaucht, wenn die interne und intime Geschichte von Varinia und Spartacus in den Vordergrund rückt. Die Musik ist bestimmt durch sanfte Streicherarrangements oder zarten Oboen, wodurch sie sich von dem üblichen Musikenor im Film bedeutend unterscheidet. Der „Love Theme“ muss in seiner Art natürlich eine gewisse Zärtlichkeit ausdrücken, was mit den gängigen Methoden der zarten Klänge versucht wird.

---

<sup>193</sup> Bodde S 92

<sup>194</sup> Truffault



Auf der anderen Seite stehen die aggressiven Blasinstrumente, wie Posaunen oder Trompeten, und militärisch anmutende Trommelwirbel, die die Kampfgeschichte und die Rebellion darstellen sollen. Dieser aktive Teil der Geschichte wird durch ebenso aktive Musik unterlegt.

So entstehen im Film auch gleichzeitig zwei Handlungsstränge, die das Publikum verfolgen kann. Die Teilung der Musik ermöglicht zwischen den beiden Teilen problemlos hin und her zu wechseln, ohne einen zu hohen Nachdenkprozess zu fordern. Dadurch fügt sich die Geschichte zu einem Ganzen.

Bei „A Clockwork Orange“ verwendet Kubrick im Gegensatz zu „Spartacus“ kaum Originalkompositionen für den Film. Zwar wurden die einzelnen Musikstücke zum Teil durch Synthesizer verfremdet, sind es doch hauptsächlich Musikstücke, die schon eine eigene Rezeptionsgeschichte besitzen.

Das Stück Beethoviana von Walter Carlos kann als eine unbeschwerte und leichtere Version von Purcells „Music for the funeral of Queen Mary“ angesehen werden. Die Grundmelodie ist erhalten geblieben, doch wurden die schweren Blasinstrumente durch leichte Glockenspiele und Streicher in hohen Registern ersetzt.

Die zweite Originalkomposition von Walter Carlos heißt „Timesteps“ und ist bei der ersten Sitzung der Ludovico-Therapie zu hören. Beide Originalkompositionen werden im Film als Mood Music eingesetzt und zeigen die innere Stimmung des Protagonisten an.

Die Musik in dem Film hat unter anderem auch die Aufgabe den Protagonisten zu dimensionieren. So ist der Einsatz von Beethovens Sinfonie Nr. 9 äußerst wichtig für die Handlung. Wenn Alex sich in einem guten seelischen Zustand befindet, erklingt die Musik unverfälscht und harmonisch. Sobald sich aber die Umstände zu einem negativen Gefühl verändern, verändert sich auch das Arrangement zu einem unharmonischen, fremd klingenden Konglomerat von ungewohnten Tönen.

Das besondere der Musik in „A Clockwork Orange“ ist, dass sie zum Teil in die Handlung mit einbezogen wird. Alex spricht die Musik in mehreren Fällen direkt an. Zum ersten Mal in der Korova Milchbar und kurz danach, als er selbst die

Musik von Beethoven hört, beim zweiten Mal bemerkt er die Musik in der Ludovico- Therapie und im dritten Fall ist es die Musik bei Mr. Alexander, der ihn damit quälen möchte. Die Musik, die also Alex Geisteszustand darstellen soll, wird in dem Film immer als Bildton, also IZIDENZMUSIK dargestellt. Die Musik wird dadurch Teil der Handlung und ist deshalb unabdingbar. Diese Vermischung von Musik und Handlung kann eben nur durch IZIDENZMUSIK entstehen, da die Filmpersonen die übliche Filmmusik eigentlich nicht hören können.

Die Filmmusik bei „The Shining“ wird hauptsächlich von zeitgenössischer Musik aus dem 20. Jahrhundert gestellt. Der als Horrorfilm deklarierte Film bekommt mit dem dissonanten und atonalen Soundtrack, die ideale Begleitung für schaurige und unheimliche Stimmung.

Die Musik wirkt auf zwei Seiten. Zum einen kann die Auswahl der Instrumente und deren Tonlage bei den Zuschauern schon schaudern auslösen. Als Beispiel kann das Musikstück „De Sonoris Natura No. 1“ gesehen werden, in dem extreme Streicherläufe in ganz hohen Registern fast schon schmerzhaft in das Ohr dröhnen. Sie sollen das Publikum mitreißen und in die äußerst gewalttätigen, sei es psychisch oder physisch, Aktionen im Film hinein ziehen. Durch die fremd klingende Musik reagieren die meisten Personen mit Unwohlsein und Abscheu. Die atonalen Harmonien, die seltsamen und unpassenden Rhythmen und die fremd anmutenden Töne weisen ein neues musikalisches Terrain auf, das ungewohnt ins Ohr klingt. Dadurch entsteht Unbehagen.

Der Film ist eingebettet in einen Musikteppich, dessen Hauptfunktion die Erzeugung von Stimmungen ist. Das ungute Gefühl beginnt schon bei der ersten Fahrt in das Overlook Hotel und zieht sich dort bis zum Schluss weiter.

Die Fahrt zum Hotel wird schon durch unheilvolle Musik überbrückt und stimmt in das gespenstische Geschehen im Film ein. Die Stimmung wird zu Beginn nur diffus angedeutet, wobei sich die Musik an den Grad der Brutalität des Geschehens anpasst. Zuerst ist noch das recht melodische Musikstück „Musik für Saiteninstrumente, Celesta und Schlagwerk“ zu hören, welches zwar schon Unheil verspricht, aber die Stimmung noch etwas verbirgt. Auffällig ist, dass das

Stück „Utrenja“ mit den ganz gezielten körperlichen Gewalttätigkeiten unmittelbar verbunden ist.

Im letzten Teil des Filmes überlagern sich die verschiedenen Musikstücke, um die Zuschauer noch mehr zu verwirren.

Auch der Einsatz der Inzidenzmusik ist sehr sonderbar für das Publikum. Auf einer 20er Jahre Party spielt eine Band, die es eigentlich nicht geben dürfte. Diese Musik sind die einzigen Musikstücke, die harmonisch zusammenwirken und stellen damit eine Ausnahme dar.

Das plötzliche Auftauchen der harmonischen Klänge lässt die Zuschauer auf der einen Seite zwar für einen Moment entspannen, auf der anderen Seite sind diese für den üblichen Soundtrack im Film so ungewöhnlich, dass hinter jeder Ecke „Gefahr“ lauern könnte. Nach dem kurzen harmonischen Einwurf erhöht sich die Gewalt im Film dramatisch, was auch durch die Überlagerung der verschiedenen Musikstücke verdeutlicht wird.

Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass Kubrick in allen drei Filmen Mood Music einsetzt, wobei sie sich in den verschiedenen Filmen durch die Häufigkeit und die Art unterscheidet. Bei „Spartacus“ und „The Shining“ wird fast der gesamte Soundtrack von Mood Music beherrscht. Besonders in „Spartacus“ weist die Musik immer wieder auf die genaue Gefühlslage der gezeigten Person hin. Viel differenzierter ist der Einsatz bei „The Shining“. Die Musik erzeugt den ganzen Film über eine unangenehme Grundstimmung, die auch die Figuren beherrscht.

In „A Clockwork Orange“ kommt Mood Music nur selten vor. Sie sticht an zwei Stellen besonders hervor. Zum einen als Alex nach der Therapie zu seinen Eltern kommt. Die Stimmung verändert sich von Traurigkeit und Einsamkeit zum Trotz und wandelt sich wieder zur Einsamkeit. Die Grundmusik in der Szene drückt die Einsamkeit von Alex aus, der plötzliche Trommelwirbel, als Alex sich zum gehen wendet, zeigt den momentanen Trotz an. An der zweiten Stelle, in der Mood Music Verwendung findet, befindet sich Alex am Anfang der Ludovico Therapie. Das Stück „Timesteps“ zeigt die Veränderung der Gemütslage von Alex an.

Leitmotive, wie sie aus der Oper bekannt sind, wurden in vielen Hollywood Filmen der früheren Generation angewendet. So ist es auch bei „Spartacus“. Der Film besitzt drei Leit motive, die immer wieder zum Einsatz kommen, um gewisse Situationen zu erklären oder bestimmte Informationen übermittelt werden sollen.

In den anderen zwei Filmen hat Kubrick darauf verzichtet, Leit motive zu verwenden. Durch die Dimensionierung von der Person Alex kann im Film „A Clockwork Orange“ fast der Eindruck entstehen, dass die Neunte Sinfonie von Beethoven sehr wohl ein Leitmotiv ist, doch ist hier zu sagen, dass zum ersten Kubrick zwei unterschiedliche Sätze der Sinfonie zum Einsatz bringt und zum zweiten, Leit motive zwar Personen auch charakterisieren können, aber immer eine zusätzliche Information bringen müssen. In dem Fall von Alex wird lediglich sein Geisteszustand reflektiert und damit keine weitere Information übermittelt.

Der Einsatz von Inzidenzmusik ist ebenfalls unterschiedlich bei den drei Filmen. Verzichtet Kubrick bei dem Film „Spartacus“ gänzlich auf den Einsatz von Bildton, so wird der Film „A Clockwork Orange“ fast von Inzidenzmusik dominiert. Das resultiert daraus, dass die Musik in diesem Film in die Ebene der Handlung einsteigt und Teil davon wird.

Die Inzidenzmusik von „The Shining“ ist fast zu vernachlässigen, da sie keine größere Einwirkung weder auf die Handlung, noch auf die Stimmung im Film hat.

## 5. RESÜMEE

Kubrick setzt die Musik in seinen Filmen ganz bewusst ein und versucht damit nicht nur die Stimmung der Zuschauer zu beeinflussen sondern hilft ihnen auch die innerfilmischen Vorgänge zu verstehen.

In den verschiedenen Filmen werden verschiedene Funktionen bedient. Dabei werden nicht immer alle Funktionsarten, die zur Verfügung stehen ausgenutzt. Es gibt mehrerer Arten, die in allen drei Filmen gleichermaßen angewendet werden.

Zum einen verwendet Kubrick die Musik zur Verklammerung von Szenenfolgen. In allen drei Filmen werden verschieden lange „Reisen“ durch Musik unterlegt. Bei „Spartacus“ sind es die langen Sklavenmärsche, die so zusammengefasst werden können. Bei „A Clockwork Orange“ verbindet Kubrick die einzelnen Schandtaten von Alex, die an einem Abend stattfinden und auch in „The Shining“ überbrückt die Musik die Reise zum Hotel.

Die addierende Funktion von Musik in Form von Ausrufezeichen in der Musik und Hervorhebung von Szenenhöhepunkten kommt ebenfalls in allen drei Filmen vor. Dabei setzt Kubrick auf exakt geschnittene Szenen, bei denen sich die Bilder genau mit der Musik decken. Diese Synchronität ist Voraussetzung für eine positive Wirkung auf die Zuschauer, die in Richtung Höhepunkt gelenkt werden sollen.

In „Spartacus“ wird unter anderem durch die Musik die historische Komponente unterstrichen. Durch den Einsatz von Musikklišees soll eine historische Deskription entstehen, die die Zuschauer in eine vergangene Zeit führt.

Von der abgrenzenden Funktion wird vor allem im Film „The Shining“ Gebrauch gemacht. Da die Shinings des Jungen zuerst nur Einbildung und Halluzinationen zu sein scheinen, benutzt Kubrick bitonale Töne und Tonfolgen,

die die Zuschauer in ihrer Annahme, der Junge träumt, stärken. Auch die Traumszene in „A Clockwork Orange“ wird von Musik begleitet.

Die Semantische Veränderung ist bei Kubricks Musikauswahl bei den meisten Filmen vorprogrammiert. Die Ausnahme stellt in diesem Fall „Spartacus“ dar, da dieser Soundtrack komplett ohne präexistenter Musikstücke auskommt.

Im Film „A Clockwork Orange“ macht sich Kubrick die zum Teil vorgeprägte Musik zu Nutze, um eine bestimmte Situation herbeizuführen. Der „Marsch Nr. 1“ von Edward Elgar begleitet zuerst den Minister bei seinem Eintreten in das Gefängnis. Durch die schon vorhandene Konnotation stellt die Musik einen majestätischen Gestus dar. Bei der Verwendung des Marschen Nr. 4 in einer analogen Szene mit Alex, überträgt sich der majestätische Charakter des ersten Marsches zuerst auf die Musik des zweiten Marsches und dann auf Alex.

Leitmotive kommen nur im Film „Spartacus“ zum Einsatz. Dabei bedient sich Kubrick der üblichen Methodik. Ein markantes Musikstück wird mit einer bestimmten Person oder Situation verbunden. Zusätzlich übermitteln die Leitmotive in „Spartacus“ durch die Instrumentalisierung bestimmte Emotionen und Stimmungen, sodass sie auch eine expressive Funktion haben.

Die expressive Funktion wird von Kubrick häufig eingesetzt. Die auffälligste Dimensionierung einer Person geschieht im Film „A Clockwork Orange“. Die Musik, die Alex in seinen intimen Momenten begleitet ist immer von seiner inneren Gefühlswelt abhängig. Die Musik verändert sich parallel zu der inneren Stimmung des Protagonisten. Geht es Alex gut, benutzt Kubrick ein unverfälschtes Originalstück von Beethoven. Verändert sich die Stimmung aber in etwas Negatives, so verfremdet sich die Musik immer mehr, manchmal fast bis zur Unkenntlichkeit der ursprünglichen Melodie.

Die zweite Unterkategorie von der expressiven Funktion ist die so genannte Mood Music. Über weite Teile soll die Filmmusik vor allem die Stimmung und Emotionen übertragen. Die Parameter, die hier zum Einsatz kommen können unterschiedlicher nicht sein. Das ist auch nötig, denn unterschiedliche

Färbungen von Musik erzeugen unterschiedliche Stimmungen und Emotionen bei den Zuschauern.

Kubrick bedient sich fast aller Möglichkeiten und Parameter, um Gefahr durch Musik auszudrücken. Im Film „The Shining“ besteht fast der komplette Soundtrack aus atonalen, dissonanten Musikstücken.

Zusätzlich verwendet er Sforzati, den plötzlich auftretenden lauten Ton, um gewissen Handlungen genau hervorzuheben. Durch diesen lauten Ton erschrecken die Zuschauer meistens. Dieser Schreckmoment hebt kurzfristig die Herzfrequenz, wodurch das Publikum aufmerksamer den Film verfolgt. In „The Shining“ schlägt Jack gegen einen Stapel Blätter. Die Bewegungen werden durch ein Sforzati begleitet, wodurch nicht nur Wendy im Film erschrickt, sondern auch das Auditorium.

Aber nicht nur einzelne laute Töne haben eine aufmerksamkeitserheischende Wirkung. Das abrupte Abreißen der Musik oder plötzliche Veränderung können ebenfalls die Aufmerksamkeit auf das Geschehen lenken.

Grelle Klangfarben von Instrumenten und Cluster tragen in dem oben genannten Soundtrack ebenfalls dazu bei, dass sich die Zuschauer unwohl fühlen und die drohende Gefahr im Film erahnen.

Auch der Synthesizer kommt bei Kubrick häufig zum Einsatz. Die Möglichkeit Töne zu erzeugen, die kein Instrument je erschaffen kann, können bei ganz verschiedenen Anlässen Verwendung finden. Zum einen verwendet Kubrick die Synthesizertöne, zum Beispiel bei „The Shining“, um drohende Gefahr oder Halluzinationen und Träume anzudeuten, da fremde und ungewohnte Töne beim Publikum Unbehagen auslösen. Zum anderen lässt er durch die systematische Veränderung der Musik auch die Veränderung in der Psyche eines Menschen, zum Beispiel Alex in „A Clockwork Orange“, anzeigen.

Auch die obligatorischen Streicher und zarten Flötentöne bringen in einigen Filmen von Kubrick den erwünschten und auch erwarteten Effekt. Bei „Spartacus“ besteht der „Love Theme“ aus den üblichen Klängen, die zum Synonym für Liebe und Vertrautheit geworden sind. Die sanften Töne bringen

die Zuschauer in eine harmonische Stimmung, die zu den auf der Leinwand gezeigten Bildern passt.

Kubrick bedient sich bei der Auswahl seiner Filmmusik an sämtlich vorhandenen Möglichkeiten, um die größtmögliche Beeinflussung der Zuschauer zu erreichen.

Dabei ist Musik nicht nur ein Nebenprodukt des Filmes, sondern ist sie ein wichtiger Bestandteil des Filmes. Darüber hinaus wird die Musik teilweise sogar zum Gegenstand der Handlung und greift somit inhaltlich in das Geschehen ein. Die musikalischen Muster, die zur Stimmungsbildung dienen, können durch genaue Betrachtung immer wieder entdeckt werden. Die verschiedenen Muster und Stereotypen der Musikparameter sind im unterbewussten Wissen der Zuschauer durch die Rezeptionsgeschichte fest verankert und besitzen daher eine psychologische Wirkung, die ganz automatisch abläuft.



## 6. BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor: Kompositionen für den Film. Hamburg: Europäischer Verlagsanstalt, 1996.

Adorno, Theodor: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 2003

Behne, Klaus: Gehört, Gedacht, Gesehen. Regensburg: ConBrio-Verlagsgesellschaft, 1994.

Behne, Klaus: Hörtypologien. Regensburg: Bosse, 1986.

Berendt, Joachim- Ernst: Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Hamburg: Rowohlt Taschenbuschverlag GmbH, 1983.

Berendt, Joachim- Ernst: Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1988.

Bimberg, Siegfried: Einführung in die Musikpsychologie. Wolfenbüttel: Böselers, 1957

Birnbaumer, Ursula: „Paradoxe Suspense“ im Film. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2001

Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1996

Bodde, Gerrit: Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. Osnabrück: Der Andere Verlag, 2002.

Bordwell, Staiger, Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Productions to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.

Bruhn, Herbert(Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wießner, 2001.

Cancola, Reingard: Musik in Film und Fernsehen. Erscheinungsformen und Funktionen von Filmmusik und deren Einfluss auf die Rezeption fiktionaler und nicht- fiktionaler Inhalte. Wine: Discs. 1994.

DeVries, Daniel: The Films of Stanley Kubrick. Michigan: William B. Eerdman, Grand Rapids, 1973.

Emons, Hans: Für Auge und Ohr. Musik als Film. Berlin: Frank und Timme, 2005.

Falsetto, Mario: A Narrative and Stylistic Analysis. Conneticut, London, Westport: Praeger, 1994.

Gitzi, Andrea: Die emotionale Tönung von Filmsequenzen durch Musik. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1998

Grindea, Carola: Tensions in the performance of music. London: Kahn & Averill, 1995.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler, 2007.

Kagon, Norman: The Cinema of Stanley Kubrick. New York, Canada: Holt, Rinehart and Winston, 1972.

Karbusicky, Vladimir (Hg.): Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1990.

Kilb, Andras, Rother, Rainer: Stanley Kubrick. Berlin: Bertz- Verlag, 1999.

Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001.

Leonard, Pat: Erfolgsformel Psychoakustik. Die neueste Technik zur Krisenbewältigung. Wien, Orac, 1995.

Maas, Georg, Schudak, Achim: Musik und Film: Filmmusik. Mainz: Schott Verlag, 1992.

Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien: WUV- Universitäts- Verlag, 2002.

Motte- Haber, Helga de la, Emmons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.

Motte- Haber, Helga de la: Film und Musik. Mainz: Schott Verlag, 1993.

Motte- Haber, Helga de la: Handbuch der Musikpsychologie. Laaber: Laaber Verlag, 1985.

Nelson, Thomas Allen: Kubrick: Inside a Film Artist's Maze. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Pahlen; Kurt: Musik hören, Musik verstehen. Zürich: Schweizer Verlagshaus AG, 1976.

Phillips, Gene D: Stanley Kubrick. Interviews. Jackson: University Press Mississippi, 2001.

Schäfer, Horst (Red.): Materialien zu Filmen von Stanley Kubrick. In: Mk 58, Filmforum, 1975.

Schneider, Norbert Jürgen: Komponieren für Film und Fernsehen. Mainz: Schott- Verlag, 1997.

Suckfüll, Monika: Film erleben. Berlin: Edition Sigma, 1997.

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Berlin: Edition Sigma, 1999

Wuss, Peter: Die Tiefenkonstruktion de Filmkunstwerkes. Berlin: Henschel, 1990

Zimbardo, Phillip G.: Psychologie. Berlin: Springer, 1999.

#### Filme:

A Clockwork Orange. Kubrick, Stanley. Warner Bros. Entertainmant und Polaris Production Inc, 1971. DVD: Süddeutsche Zeitung GmbH, 2005.

The Shining. Kubrick, Stanley. Warner Bros. Entertainmaent, 1980. DVD: Warner Homevideo, 2001.

Spartacus. Kubrick, Stanley. Universal Pictures Company und Bryna Productions, 1960. DVD; Special Edition. Universal Studios, 2006.

## 7. KOMPONISTEN UND MUSIKSTÜCKE

### Spartacus:

Originalkompositionen für den Film von Alex North

Main Title

Roman Baths

Spartacus Love Theme

Spartacus Crues (hier sind die verschiedenen Themen in ein einzelnes Music-Sheet zusammengefasst)

### A Clockwork Orange:

Elektronische Musik und Arrangements von Walter Carlos

Beethoviana

Time Steps

Henry Purcell in Bearbeitung von Walter Carlos

Music for the funeral of Queen Mary

Gioacchino Rossini

Ouvertüre aus "Willhelm Tell"

Ouvertüre aus "Die diebische Elster"

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 9, zweiter und vierter Satz

Edward Elgar

Pomp an Circumstance, Märsche Nr 1 und 4

Nikolai Rimskij- Korsakow

Scheherazade

Terry Tucker

Ouverture to the Sun

Erika Eigen

I want to marry a lighthouse keeper

Arthur Free und Nacio Brown vorgestellt von Gene Kelly

Singin´ in the Rain

James Yorkstone

Molly Mallone

Jan Harlan und Anthony Burgess

Oh dear land

H. Bonar und H.J. Gauntlett

I was a wandering sheep

### The Shining

Wendy Carlos und Rachel Elkind

The Shining

Rocky Mountains

György Ligeti

Lontano

Bela Bartok

Musik für Saiteninstrumente, Schlagwerk und Celesta

Krzysztof Penderecki

Jakobs Erwachen

Utrenja

De Natura Sonoris Nr. 1

De Natura Sonoris Nr. 2

Polymorphia

Jimmy Camobell, Reginald Connely und Harry M. Woods vorgestellt von Ray Noble und Orchester

Midnight with the Stars and You

Ray Noble und Orchester

It's all forgotten now

Geoffrey Clarkson und Harry F. Clarkson vorgestellt von Henry Hall und Band

Home

Barbara Cameron

Road Runner Main and End

Lava William

The Shining Cues

John Jacob Loeb und Paul Francis Webster

Masquerade

## Zusammenfassung

Das Grundthema der Arbeit zeigt hauptsächlich die Funktionen und Wirkungen der Musik auf die Zuschauer bei der Rezeption eines Filmes. Die verschiedenen ausgewählten Musikstücke bekleiden in einem Film ganz bestimmte Funktionen, die klar definiert werden können.

Zu Beginn sollte ein kurzer Abriss der Filmmusikgeschichte einen Einblick in die Entwicklungen der Musik im Laufe der Zeit geben. Dabei standen die Erneuerungen in der Technik im Vordergrund.

Weiters wichtig für die Arbeit war die Definition des Begriffes Filmmusik. Die Filmmusik lässt sich in verschiedene Unterarten gliedern, die alle in einem Film vorkommen können. Die Hauptgruppen sind Originalkompositionen für den Film, schon vorher komponierte Stücke, die für den Film verwendet werden und die Geräuschebene, die dem Film eine gewisse Art Realität verleiht.

Weiters sollte ein kurzer Abriss über die üblichen Filmmusiktechniken gegeben werden. Diese werden in der Praxis aber häufig vermischt und treten daher nie in Reinform auf. So erschien es sinnvoll, auf die einzelnen Funktionen von Filmmusik näher einzugehen.

Aus der Ausarbeitung der verschiedenen Funktionen der Musik im Film und die spezifischen Wirkungen einzelner Musikstücke ergeben sich die Wirkungen der Musik auf den Zuschauer. Durch den ganz gezielten Einsatz von Klischees und bestimmten Parametern der Klangwelt kann Musik für die Steuerung von Stimmungen genutzt werden.

Am Beispiel der drei Filme „Spartacus“, „A Clockwork Orange“ und „The Shining“ von Stanley Kubrick sollte gezeigt werden, welche Funktionen die einzelnen Musikstücke übernehmen. Dabei wurde untersucht, in welcher Weise die Funktionen Auswirkung auf die Zuseher haben. Ebenfalls konnten einige Muster in der Instrumentierung bei der Analyse gefunden werden, die die Wirkung in eine bestimmte Richtung lenken können.

Bei der Analyse der Musik in den Filmen wurden die einzelnen Musikeinsätze der Reihe nach ihren Funktionen zugeteilt, dabei wurde untersucht, welche Art der Instrumentierung vorlag, um dann die Wirkung auf die Zuschauer zu ermitteln.



## Abstract

The thesis mainly deals with functions and effects of music in a film on its audience while watching. In a film, every single piece of music has a very specific function which can be clearly defined.

At the beginning, a summary of the history of film music should give an understanding of the developments of music over time. Thereby, the changes in technology were foregrounded.

Moreover, the definition of film music was essential for the thesis. Film music can be classified in various subcategories which can all be found in one film. The main categories are original music written specifically to accompany the film, already composed pieces beforehand which are used in the film and the sounds which give a sense of reality to the film.

Furthermore, a short summary of the usual film music techniques which are mostly listed in the literature. Those are frequently intermingled and thus not used in their pure forms. That is why it seemed to be appropriate to dwell on the single functions of film music.

The effects of music on the audience result from the elaboration of the various functions of music in films and the specific effects of single musical pieces.

Music can control atmospheres in films deliberately using stereotypes and specific parameters of the acoustic world.

Different functions of each musical piece were to be analyzed on the basis of the three films "Spartacus", "A Clockwork Orange" and "The Shining" by Stanley Kubrick. In doing so the precise effects of the functions on the audience were illustrated. Some patterns of instrumentation which allow leading the music's effects in a certain direction were also identified during the analysis.

When analyzing the music in the movies, the single entries were categorized according to their functions. It was surveyed what kind of instrumentation was used in order to determine the effects on the audience.

## Lebenslauf

Name: Tamara Jäger

Geburtsdatum: 5. November 1983

Geburtsort: Bruck an der Mur

Ausbildung:

1994- 1998 Gymnasium Neusiedl am See

1998- 2003 Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt Wien XIV

2004- 2011 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft